

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LITTÉRATURE ET SENS COMMUN :

CÉLINE ET GENET AU CŒUR DE LA CATASTROPHE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

AMÉLIE PAQUET

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ma plus profonde gratitude va à mon directeur Bertrand Gervais qui m'a épaulée pendant toutes ces années. Professeur généreux et stimulant, ses cours m'ont donné le goût de la recherche universitaire. J'aimerais le remercier, notamment, pour son ouverture, sa confiance, sa disponibilité et ses conseils. Je lui sais gré de m'avoir permis de participer à des projets aussi passionnants que le Laboratoire NT2 et Salon Double, au sein desquels j'ai beaucoup appris.

J'aimerais ensuite témoigner ma vive gratitude à mon codirecteur Jean-François Hamel. Je tiens à le remercier pour sa magnanimité, ses encouragements et sa sagacité. Ma thèse doit beaucoup à ses commentaires et à nos échanges.

Merci à mes deux plus grands alliés : Julie Boulanger et Louis-Thomas Leguerrier. Sans leurs lectures et nos discussions, je ne serais pas arrivée à construire mon projet. Julie, je te dois toutes mes joies! Louis-Thomas, je connais ma chance de t'avoir près de moi!

Je salue chaleureusement tous mes collègues du NT2, avec lesquels j'ai eu tant de bonheur à travailler au fil des années. Un merci tout particulier à Paule Mackrous, Marianne Cloutier et Simon Brousseau, amis précieux qui m'ont maintes fois aidée à composer avec la vie académique. Paule, vive les courriels sans queue ni tête! Marianne, un jour, nous aurons des tuniques de vieilles intellectuelles! Simon, longue vie à la dépense et aux bibliothèques qui débordent!

Je désire aussi souligner le travail important de Nathalie Roy. Merci d'avoir relu minutieusement ma thèse.

Mes hommages à Anne Élane Cliche dont le cours sur Louis-Ferdinand Céline fut déterminant pour moi. Je la remercie de nous confronter à des écrivains exigeants.

Merci à Dario de Facendis de nous enseigner les écrits d'Hannah Arendt et de Theodor Adorno en faisant trembler les murs de l'université.

Je remercie mes parents, Cécile et Christian, de n'avoir jamais douté de moi. Vous êtes les personnes les plus sensibles, passionnées et curieuses que je connaisse. Je ne voudrais pas être née dans une autre famille. Je remercie pour leurs encouragements mes petits frères, Luc et Maxime, devenus deux hommes attachants. Merci aussi à mes beaux-parents, Chantal et Jacques Boulanger, pour leurs mots chaleureux.

Un grand merci à mes partenaires au club de boxe, inconscients de l'appui qu'ils donnaient à mon projet de thèse en suant et en échangeant avec moi des coups de poing. La vie d'une doctorante n'est pas toujours, comme celle sur le ring, *a good clean fight*. À vos côtés, j'ai appris à garder les mains hautes et à ne pas craindre un éventuel nez cassé.

Cette thèse a reçu le soutien financier du Fonds de recherches sur la société et la culture ainsi que du Conseil de recherche en sciences humaines. Je les remercie pour leur apport important.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	VII
LISTE DES ABRÉVIATIONS	VII
RÉSUMÉ	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LE SENS COMMUN ET LE TEXTE LITTÉRAIRE	7
1.1 L'écrivain-conteur	9
1.1.1 Le récit, le résultat de l'action	14
1.1.2 Le diseur de vérité	19
1.2 Le langage	24
1.3 Le sens commun	30
1.4 Le roman et le sens commun	42
CHAPITRE 2	
D'UN CHÂTEAU L'AUTRE ET LE SENS COMMUN EN ÉCLATS	48
2.1 L'ouverture du roman	54
2.2 La communauté	58
2.3 Le monde littéraire	60
2.3.1 Les éditeurs	61
2.3.2 Les écrivains français sous l'Occupation	73
2.3.3 Elsa Triolet et Louis Aragon	74
2.3.4 François Mauriac	81
2.3.5 Jean-Paul Sartre	85
2.3.6 Zola	91
2.3.7 L'assassin de Céline : Roger Vailland	96

2.4 Les bienfaiteurs et les tueurs	100
2.4.1 Les bienfaiteurs : le docteur Schweitzer, l'abbé Pierre et Juanovici.....	101
2.4.2 Les tueurs en série : Landru et Petiot	105
2.5 Le monde des fantômes	112
2.5.1 Louise Michel.....	112
2.5.2 La Publique	119
2.6 Le monde du château.....	123
2.6.1 L'oubli des 1142.....	124
2.6.2 Les aristocrates : Châteaubriant et Pétain.....	127
2.6.3 Le gouvernement en exil	130
2.6.4 Les jeunes filles en fleur de Sigmaringen	135
2.6.5 La mort et la chambre 36.....	139
2.6.6 Jean Bichelonne et Gebhardt.....	143
2.7 Le monde des responsables de tout	147
2.7.1 Les femmes de ménage	148
2.7.2 Les médecins	152
2.8 Le monde des animaux.....	155
2.9 Le sens commun dans les ruines de l'Allemagne.....	161
CHAPITRE 3	
POMPES FUNÈBRES : LES EXCLUS, GARDIENS ET PASSEURS DU SENS COMMUN	164
3.1 Le résistant, Jean D.	169
3.1.1 Sévère et rigide.....	172
3.1.2 Le rendre vivant	174
3.1.3 Le tombeau pour un héros	176
3.2 Les collaborateurs	181
3.2.1 La trahison.....	181
3.2.2 La Milice de jeunes voyous.....	183
3.2.2.1 Paulo, le grand frère de Jean	189

3.2.2.2 Riton, le meurtrier de Jean D.	193
3.2.2.2.1 Ridicule devant la foule.....	194
3.2.2.2.2 Le meurtre du chat.....	198
3.2.2.2.3 Les exécutions	200
3.2.2.3 Pierrot.....	204
3.2.3 La gravité des miliciens.....	206
3.3 Erik Seiler et la transmission d'une histoire de la domination.....	208
3.4 L'innocente.....	214
3.4.1 Transmission d'une histoire de la misère	215
3.4.2 La mère humiliée.....	220
3.5 Le couple de la sainte et du meurtrier	225
3.5.1 Jeanne d'Arc, sorcière et inspirée.....	226
3.5.2 Hitler : un chef illégitime devant ses propres lois	237
3.6 Le sens commun préservé par les exclus.....	250
CONCLUSION	256
BIBLIOGRAPHIE	263

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 : Schéma résumant les relations entre les personnages.....	211
3.2 : <i>La passion de Jeanne d'Arc</i> [1929].....	231
3.3 : <i>La passion de Jeanne d'Arc</i> [1929].....	236

LISTE DES ABRÉVIATIONS

LOUIS-FERDINAND CÉLINE

- V* *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1932], 505 p.
- MC* *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1936], 623 p.
- F* *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1952-1954], 633 p.
- CA* *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1957], 440 p.
- N* *Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1960], 628 p.
- R* *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1969], 308 p.

JEAN GENET

- MR* *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1946], 375 p.
- JV* *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1949], 375 p.
- Pf* *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2003 [1953], 307 p.

RÉSUMÉ

Le sujet confronté aux puissances objectives et destructrices d'un événement comme la Deuxième Guerre mondiale porte inévitablement la marque d'un changement survenu dans sa réalité sociale. Ce bouleversement fondamental au sein du sujet et de sa société constitue le point commun majeur entre deux romans publiés après la Deuxième Guerre mondiale : *Pompes funèbres* (1953) de Jean Genet et *D'un château l'autre* (1957) de Louis-Ferdinand Céline. Les retombées de la guerre s'inscrivent ainsi au cœur de ces œuvres qui, à travers la voix de leurs narrateurs, réorganisent les ruines d'un monde détruit pour le raconter. Le « sens commun », concept philosophique emprunté à Hannah Arendt, permet de réfléchir aux problèmes soulevés par l'expérience de la catastrophe et par ses conséquences dans la communauté, puisque, selon ses acceptions, il concerne trois dimensions fondamentales qui touchent la relation de l'humain avec sa société : la perception sensible (synthèse du sensible), la perception intellectuelle (bon sens et sens de la communauté) et la signification (rationalité commune). En tirant profit de l'analyse de ce concept, cette thèse se demande : comment ces romans peuvent-ils produire une communauté de sens capable de transmettre l'expérience moderne ?

Des écrivains comme Céline et Genet abordent de front la question de la relation du sujet à sa communauté. Ils ont tous les deux une posture particulière qui leur confère une situation inédite au sein de la société : Céline est coupable en raison de la publication de ses trois pamphlets antisémites et Genet est un criminel condamné pour vol qui fait des séjours de plusieurs mois en prison pendant l'Occupation. L'étude de ces romans offre ainsi l'occasion de proposer de nouvelles bases pour réfléchir à la notion de sens commun et à son statut dans les œuvres littéraires. *D'un château l'autre* et *Pompes funèbres* s'inscrivent dans une crise plus générale du sens qui survient dans l'après-guerre française et participent de ce fait à une réflexion sur le sens commun. À partir d'eux, cette thèse s'intéresse plus exactement à la fin de la guerre en France – le souvenir encore récent de l'Occupation et la période de la Libération – et démontre que le concept de sens commun est essentiel pour aborder des œuvres dont l'intrigue se déroule dans les ruines de la guerre.

Mots-clés : Littérature, Sens commun, Hannah Arendt, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet, Deuxième Guerre mondiale.

INTRODUCTION

APRÈS LA CATASTROPHE

« La catastrophe fut lourde de conséquences. Mais était-elle pour autant lourde de significations¹ ? »

Hannah Arendt

Aux lendemains du tremblement de terre de Lisbonne, le 1^{er} novembre 1755, les poètes avaient pris le parti de restituer dans son entièreté, autant qu'ils le pouvaient, l'expérience importante qu'ils avaient vécue. En plus d'être l'une des plus terribles catastrophes naturelles de cette époque, le tremblement de terre ébranla fortement la religion et la philosophie. La secousse ayant détruit, entre autres, toutes les grandes églises de Lisbonne, les dirigeants religieux eurent bien des difficultés à expliquer théologiquement pourquoi le cataclysme s'était abattu sur la ville portugaise. L'événement marqua un recul de l'optimisme dans la pensée des Lumières et encouragea en contrepartie le renforcement d'un certain pessimisme historique. La résurgence aussi violente d'un mal dans la nature bouleversa profondément les fondements idéologiques des Lumières. Même si on ne pouvait expliquer rationnellement ce qui était arrivé ce jour-là, la littérature fut capable de rendre compte du désastre. Le *Poème sur le désastre de Lisbonne* [1756] de Voltaire raconta, à la manière du poète, l'expérience de la catastrophe. En parvenant à faire le récit de cette expérience, la littérature répondit ainsi au besoin de penser le trauma produit par la catastrophe naturelle.

¹ Hannah Arendt, « Le cas Eichmann et les Allemands, entretien avec Thilo Koch » (1964), *Les Origines du totalitarisme et Eichmann à Jérusalem*, édition critique établie par Pierre Bouretz, traduit de l'anglais par Micheline Pouteau, Martine Legris, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy, Hélène Frappat, Anne Guérin, Michelle-Irène Brudny-de Launay et Martine Leibovici, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006 [2002], p. 1410.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le philosophe Theodor W. Adorno, alors qu'il travaille à la rédaction de sa théorie esthétique, problématise le rôle de la littérature dans la société, surtout dans le contexte de l'après Deuxième Guerre mondiale. Dans les conditions inédites produites par cette guerre, une littérature qui se doterait d'un rôle éthique et qui voudrait aider l'humanité la trahirait selon lui : « La littérature qui se met au service de l'homme, comme le veulent aussi bien la littérature engagée que les philistins de la morale, trahit l'homme en trahissant la cause qui pourrait l'aider que si elle n'affectait pas de le faire². » Selon Adorno, si elle ne veut pas reconduire la vie mutilée, la littérature ne peut désormais s'opposer au monde que par sa forme, forme qui s'oppose elle-même à la communauté. Même si Adorno remet en question la capacité des écrivains à transmettre l'expérience de l'événement catastrophique qu'a été le deuxième conflit mondial, il ne prive pas la littérature de toute relation avec sa société. La littérature, si elle ne peut se mettre au service de l'humanité par un engagement politique au sens sartrien, doit toutefois entreprendre, par ses moyens propres, de médiatiser formellement une expérience humaine.

Nous aimerions dans le cadre de cette thèse revenir à notre manière sur cette question de l'impossibilité pour la littérature de se mettre au service des êtres humains après la Deuxième Guerre mondiale. Pour sortir de l'impasse présentée par Adorno, au sein de laquelle « se mettre au service de l'homme » voudrait dire écrire de la littérature engagée ou, pire, moralisatrice, nous aurons recours à un concept philosophique, le « sens commun ». Confrontée de près à l'expérience de cette guerre, la philosophe Hannah Arendt, d'origine juive allemande et naturalisée américaine, mène une grande réflexion sur l'antisémitisme et le totalitarisme, publiée en 1951 sous le titre *The Origins of Totalitarianism*. Ce n'est toutefois qu'en 1958, avec la publication de *The Human Condition*, qu'Arendt développe son concept de sens commun, qu'elle explore jusqu'à la fin de sa vie. Il est au cœur de son ouvrage posthume, *Life of the Mind* (1978). À l'aide des réflexions d'Arendt, nous nous pencherons sur deux romans publiés après la Deuxième Guerre mondiale : *Pompes funèbres* (1953) de Jean Genet et *D'un château l'autre* (1957) de Louis-Ferdinand Céline. Ces œuvres, qu'on ne pourrait ranger, bien sûr, ni sous l'égide des philistins de la morale, ni dans la

² Theodor W. Adorno, « Engagement » [1962], traduit par Sibylle Muller, in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 304.

mouvance de la littérature engagée, nous permettront de relire les problèmes soulevés par l'expérience de la catastrophe et par ses conséquences au sein la communauté. Nous nous demanderons plus précisément : comment ces romans peuvent-ils produire une communauté de sens capable de transmettre l'expérience moderne ? La réflexion sur le sens commun permettra plus précisément de réfléchir à la fois au rapport de chacun des personnages à la communauté du roman et au rapport de l'écrivain à sa communauté.

Le sujet confronté aux puissances objectives et destructrices d'un événement comme la Deuxième Guerre mondiale porte inévitablement la marque d'un changement survenu dans sa réalité sociale. Ce bouleversement fondamental au sein du sujet et de sa société constitue le point commun majeur entre les romans de Céline et Genet. Autofiction avant la lettre, *D'un château l'autre* s'inscrit à la suite de *Féerie pour une autre fois* (1952 et 1954), qui raconte le bombardement de Paris par les alliés. De retour dans la banlieue de la capitale française, après un long périple en Allemagne et un séjour dans une prison du Danemark, le narrateur recommence à pratiquer la médecine et décide de mettre en récit son expérience dans les décombres de la guerre. Multipliant les invectives contre les écrivains de son époque et le milieu des lettres, le roman s'amorce comme une accusation envers ses contemporains et se termine comme un témoignage de ce que le narrateur observe au château de Sigmaringen, où est réuni le gouvernement de Vichy en exil. Céline montre ainsi à l'œuvre plusieurs des grands coupables de la Deuxième Guerre mondiale, nous offrant un point de vue privilégié sur un pan de la communauté française qu'on préférerait tenir loin des regards ou qui souhaitait lui-même se soustraire à l'attention des contemporains. La question de la responsabilité individuelle et collective est sans cesse discutée par le narrateur à travers les différents personnages qui tentent à leur manière de tirer profit de la crise. *Pompes funèbres* s'ouvre, pour sa part, en plein cœur de Paris, au moment de la Libération. Bien que le texte de Genet se présente d'entrée de jeu en tant qu'éloge d'un résistant mort pendant la Libération, il se transforme rapidement en hommage à son présumé assassin, un jeune homme membre de la Milice française. Après les premiers romans de Genet qui se déroulaient principalement entre les murs d'une prison, celui-ci met cette fois en scène des criminels, transformés en policier pendant l'Occupation, qui commettent désormais leurs forfaits au grand jour. La logique de l'inversion qui domine les communautés clandestines d'homosexuels rayonne de ce fait sur

toute la société durant cette période historique propice aux retournements. À partir de l'admiration du narrateur pour la révolte apolitique des miliciens qui rêvent d'engendrer les plus grands désordres, le roman relance toutefois une réflexion sur les problématiques de la tradition et de la trahison.

Les retombées de la guerre s'inscrivent ainsi au cœur de ces œuvres qui, à travers les voix de leurs narrateurs, réorganisent les ruines d'un monde détruit pour le raconter. Des écrivains comme Céline et Genet poussent le roman au-delà de ses contraintes et abordent de front la question de la relation du sujet à sa communauté. Ils ont tous les deux une posture particulière qui leur confère une situation inédite au sein de la société : Céline est coupable en raison de la publication de ses trois pamphlets antisémites et Genet est un criminel condamné pour vol qui fait des séjours de plusieurs mois en prison pendant l'Occupation. L'étude des romans de notre corpus nous offrira l'occasion de proposer de nouvelles bases pour réfléchir à la notion de sens commun et à son statut dans les œuvres littéraires. *Pompes funèbres* et *D'un château l'autre* sont intéressants pour envisager cette problématique précisément parce qu'ils ne cherchent pas à transmettre d'idéal politique et qu'ils ne placent pas non plus la critique sociale au cœur de leur esthétique. Les romans de Genet et de Céline s'inscrivent dans une crise plus générale du sens qui survient dans l'après-guerre française, et ils participent de ce fait à une réflexion sur le sens commun. À partir d'eux, nous examinerons plus exactement la fin de la guerre en France : le souvenir encore récent de l'Occupation et la période de la Libération.

Avant de nous arrêter sur nos deux romans, nous entreprendrons, dans le premier chapitre, une réflexion sur la question du sens commun dans l'œuvre d'Arendt. Puisqu'il ne s'agit pas d'un concept issu de la théorie littéraire, nous devons, avant de l'aborder directement, bien faire comprendre le rôle que joue la littérature dans la pensée de la philosophe. À partir d'un texte qu'elle consacre à Karen Blixen, nous exposerons sa vision du texte littéraire, puis verrons comment les problèmes posés par le sens commun peuvent émerger dans la trajectoire d'un écrivain et trouver écho dans sa production littéraire. Nous prendrons aussi le parti d'expliquer le sens commun à partir du cas d'Eichmann en raison du lien entre la banalité du mal scrutée par Arendt et la question du langage. À partir de ces deux

exemples, nous décortiquerons le concept en explorant ses différentes acceptions dans l'histoire de la philosophie.

Puisque nous nous demandons si la littérature est apte à parler du sens commun, il nous apparaît indispensable, pour mener à bien notre projet, d'analyser les relations entre les personnages et leur communauté. Dans les chapitres consacrés à Céline et à Genet, nous prendrons le pari de construire des lectures attentives aux œuvres, qui ne seront pas sans cesse ponctuées de considérations théoriques, sauf, bien sûr, en ce qui a trait à notre concept directeur. Nous retrouverons au cœur de nos romans les liens entre les personnages, mais aussi les grands thèmes de nos œuvres, toutes deux fondées sur la reprise de scènes et de différents motifs qui obsèdent les narrateurs. Il nous apparaît, de plus, fertile de faire une lecture comparée de ces romans puisque tous deux s'inscrivent en porte-à-faux avec le mythe de la France triomphante porté par le gouvernement de Gaulle aux lendemains de la guerre : « [Paris] libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France toute entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle³ ! » Céline et Genet, chacun à sa façon, dénoncent le caractère factice de ce discours sur l'unité française. Il n'en demeure pas moins que le sens commun existe encore dans la société de nos romans, malgré le désordre qui affecte le monde et le refus, qui caractérise la posture des narrateurs, de toute forme d'adhésion viscérale avec la nation française d'alors. Nous nous demanderons comment le narrateur de Céline, prompt aux attaques et obstiné dans sa démonstration du ridicule de ses contemporains, construit pourtant une réflexion apte à rendre compte des enjeux qui nous intéressent. Alors que l'objectif plus ou moins avoué du narrateur de *D'un château l'autre* est de convaincre le narrataire que son point de vue permet de faire la lumière sur cette période de la guerre, nous pensons qu'en réalisant sa chronique, il propose une interrogation profonde sur le sens commun et les modalités de sa transmission après une catastrophe comme la Deuxième Guerre mondiale. De son côté, le narrateur de Genet, coupable de passion pour Hitler ainsi que pour les jeunes hommes de la Milice, et bien occupé à raconter les amours illicites de ses personnages, ne place pas la représentation de la guerre au cœur de ses

³ Extrait d'un discours de Charles de Gaulle prononcé le 25 août 1944 et cité par Olivier Wieviorka, *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2010, p. 29.

préoccupations. Nous postulons néanmoins qu'en observant le réseau de relations homosexuelles qui intéresse le narrateur, nous parviendrons à découvrir de quelle manière le sens commun se fraie une place, précisément chez les exclus, qui en sont tout à la fois les gardiens et les passeurs. En somme, il s'agira de démontrer que le concept de sens commun est important même chez ceux qui ne sont pas préoccupés par les déboires de la nation ou par la déroute du monde, et que ce concept – c'est là notre hypothèse fondamentale – est essentiel pour aborder les œuvres littéraires qui ont été écrites au cœur des ruines de la Deuxième Guerre mondiale.

CHAPITRE 1

LE SENS COMMUN ET LE TEXTE LITTÉRAIRE

Hannah Arendt raconte que l'écrivaine danoise Karen Blixen, questionnée sur son travail littéraire, répondait : « Moi, je suis une conteuse, et rien qu'une conteuse. » À travers le portrait qu'elle lui consacre dans le *New Yorker* en 1968, repris dans *Men in Dark Times*, Arendt donne les grandes lignes de sa vision de la littérature. Pour elle, Blixen incarne une conteuse modèle qui arrive par ses textes à restituer une expérience collective du monde. Dans ce texte comme dans toute son œuvre, Arendt aborde la littérature comme un philosophe, appuyant ses arguments en citant, par exemple, Shakespeare ou Dostoïevski. La littérature constitue, dans cette perspective, une sagesse inépuisable que le penseur peut mettre à profit afin de renouveler son regard sur le monde qui lui est contemporain. Le philosophe bénéficie ainsi des puissantes intuitions de Shakespeare ou de Dostoïevski, comme d'un trésor intemporel qui permet de construire de nouveaux développements théoriques et d'appuyer ses raisonnements. En apparence, Arendt n'échappe pas à cette vision humaniste de la littérature selon laquelle l'écrivain est une personne d'une lucidité à ce point unique qu'elle arriverait à capter l'ensemble des sensibilités humaines. Suivant cette logique, grâce à son acuité particulière, l'écrivain parviendrait à comprendre ce qui est partagé par tous et à prendre acte de ce savoir pour le transformer en œuvre de génie. La citation de Balzac en exergue du portrait marque bien l'aspect grandiose et exceptionnel qui teinte sa vision de la littérature : « Les grandes passions sont rares comme les chefs-d'œuvre⁴ ». Dans l'œuvre littéraire remarquable, comme celle de Blixen, nous serions donc en mesure de retrouver un savoir commun rendu transmissible éternellement.

⁴ Hannah Arendt, « Isak Dinesen », *Vies politiques*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy et Agnès Oppenheimer-Faure, Paris, Gallimard, 1974, p. 122.

Arendt met aussi de l'avant à de nombreuses reprises son intérêt pour ceux qui sont, comme Karen Blixen, écrivains malgré eux. Elle raconte que, toute jeune, la Danoise fut encouragée à devenir une femme de lettres, mais qu'elle résistait obstinément à ce destin tracé à l'avance : « "Pas une fois" elle "ne voulut être écrivain", elle "avait une peur intuitive d'être piégée", et chaque profession, en ce qu'elle assigne invariablement un rôle déterminé dans la vie, aurait été un piège, la préservant des infinies possibilités de la vie elle-même⁵ ». La femme de vingt ans résistait donc aux pressions bienveillantes des lecteurs professionnels, qui publièrent ses premiers textes, par crainte que la rigidité de la carrière dorée qu'ils entrevoyaient pour elle la prive de l'ouverture et de la flexibilité qu'elle devait maintenir, coûte que coûte, pour accueillir les changements autour d'elle. L'écrivain exemplaire, selon la philosophe allemande, est de ce fait une personne entêtée et motivée par la nécessité qui suit finalement sa vocation par accident, de façon donc plus intuitive que pragmatique, et qui écrit poussée par l'urgence de rendre compte de ce que sa relation particulière au monde, définie par une liberté et une manœuvrabilité, lui permet de voir. Blixen refusait la domestication et la régularité qu'exige d'elle la carrière d'écrivain puisqu'elle plaçait, avant son amour pour la littérature, la vie. Le piège n'est bien évidemment pas d'écrire, puisqu'elle continuera à le faire, mais plutôt « de se prendre soi-même au sérieux, d'identifier la femme et l'auteur dont l'identité est confirmée, sans échappatoire, pour le public⁶ ». Si elle comprenait que les autres la voyaient comme un écrivain-né, elle savait qu'elle n'avait jamais eu la moindre ambition littéraire et elle attendait que ce désir provienne d'elle-même. Elle disait n'avoir rédigé ses premières nouvelles que pour gagner de l'argent. La Danoise, qui voulait conserver la possibilité d'échapper à une identité dictée de l'extérieur, ne recommença à publier professionnellement que lorsqu'elle était dans la quarantaine et son premier livre, *Sept contes gothiques*, parut alors qu'elle avait presque cinquante ans. Les œuvres grandioses proviennent peut-être d'abord de la résistance d'un forcené qui s'obstine à garder les yeux grand ouverts face aux événements qui surviennent dans son univers. Seul ce contact vivant, rigoureusement maintenu avec son environnement, permet à l'écrivain de construire une œuvre qui, devenue intemporelle, sera à la fois le réceptacle, le protecteur et le passeur du sens commun. Grâce à la forme littéraire, cette œuvre assurera la pérennité d'un

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ *Ibid.*

savoir partageable. Mais dans cette optique, l'écrivain devient, par ses œuvres, le conservateur d'un musée de l'expérience humaine grâce à une forme esthétique tout entière consacrée au service de l'humanité.

Avant de définir le sens commun, il importe d'approfondir la vision de la littérature développée par Arendt afin de bien comprendre ce qui est en jeu dans cette manière d'aborder le texte littéraire. Cette vision est nettement plus nuancée que les grandes lignes que nous venons de tracer. Arendt ne fait évidemment pas de la littérature une connaissance ornementale de l'expérience humaine. Dans « Questions de philosophie morale », qui est la transcription d'un de ses cours donné à la New School for Social Research de New York en 1965 et, une seconde fois, à l'université de Chicago en 1966, Arendt aborde notamment la question des hauts fonctionnaires nazis qui lisaient Hölderlin et écoutaient Bach après leur journée de travail. Pour elle, ce fait montre que l'accès à la « grande culture » et son appréciation n'empêchent pas l'être humain de commettre les pires atrocités. Elle précise toutefois que, pour la plupart de ces hauts fonctionnaires, la culture était un objet dont ils jouissaient passivement et non une activité de la pensée. Pour Arendt, la lecture est une expérience vivante. Si l'écrivain devient par ses œuvres le conservateur d'un musée de l'expérience humaine, il est surtout celui qui permet à l'expérience collective d'être repensée au sein de l'activité dynamique que constitue la lecture grâce aux particularités de la forme esthétique. Le lecteur doit préserver sa capacité de mouvement et sa liberté devant l'œuvre, comme l'écrivain face à la vie. À la suite de Walter Benjamin, Arendt croyait que les conteurs sont ceux qui peuvent le mieux remplir cette fonction. La lecture de ce court texte consacré à Blixen doit nous permettre de poser les premières notions théoriques importantes pour cette thèse autour de la question du sens commun dans la littérature.

1. L'écrivain-conteur

Le texte d'Arendt, qui s'intitule « Isak Dinesen : 1885-1963 », avait pour prétexte de rendre compte de la parution de l'ouvrage de Parmenia Migel, *Titania. A Biography of Isak Dinesen* (1968), dont elle parle finalement assez peu sinon pour dire que cette biographie ne s'intéresse pas aux problématiques les plus foisonnantes concernant la carrière de l'écrivain. Les premières œuvres de Blixen ont paru sous le prénom masculin d'emprunt d'« Isak ». Arendt souligne d'ailleurs qu'à travers ses contes Blixen n'aborde jamais directement la

question de sa position comme « femme écrivain » et qu'elle ne raconte pas non plus certains moments-clés de sa vie :

Personne, évidemment, n'aurait pu raconter l'histoire de sa vie comme elle-même [Karen Blixen] aurait pu le raconter, et la question de savoir pourquoi elle n'a pas écrit d'autobiographie est fascinante car sans réponse. [...] Car *Out of Africa*, qu'on dit souvent autobiographique, est singulièrement réticente, silencieuse sur presque toutes les questions [...]. Elle ne nous parle pas de son mariage malheureux ni du divorce⁷.

Ce commentaire est à la fois le témoignage d'une curiosité insatisfaite, qui voudrait en savoir plus, et celui d'une curiosité stimulée, contente d'avoir devant elle un mystère à explorer. Arendt n'est pas en terrain inconnu, puisqu'elle n'a elle-même jamais écrit, à part dans sa correspondance privée, sur sa position de femme philosophe et elle n'a pas non plus raconté ses amours malheureux ou sa rupture avec son premier mari au moment de son exil en France. On peut deviner qu'elle aurait répondu à cette observation en disant qu'elle ne devait pas le faire parce qu'elle n'était pas un personnage public. À la réception du prix Sonning, remis par le gouvernement danois pour son apport à la civilisation européenne en 1975, Arendt est à la fois honorée et mal à l'aise, comme elle l'exprime dans son texte de remerciement, puisque la réception de ce prix fait d'elle un personnage public alors qu'elle se consacre à une activité invisible qui est celle du penseur. Si elle apparaît au monde, c'est sous son masque de professeure à l'université ou de journaliste pendant le procès d'Eichmann. Arendt écrit à propos de Karen Blixen qu'elle était un « personnage public », qui plus est, un personnage public inconvenable puisqu'elle pratiquait un métier interdit à une femme. L'écrivain-conteur aurait donc une présence au monde distincte de celle du penseur. Si le penseur réfléchit en retrait du monde, l'écrivain-conteur, lui, raconte pour et devant les autres. Malgré la solitude à laquelle confine l'écriture, Blixen pratiquait, selon Arendt, une activité visible.

Arendt mentionne aussi les non-dits de Blixen parce que la réserve dont elle témoigne quant à sa vie personnelle fait d'elle précisément une conteuse en relation complexe avec le réel. Le travail d'imagination est nécessaire à la Danoise, mais elle prétend s'en servir

⁷ *Ibid.*, p. 127.

pour « imaginer ce qui est de toute façon arrivé⁸ », plutôt que ce qui arrivera. Elle invente pour raconter ce qu'elle a observé, pour « répéter la vie en imagination⁹ ». La vie réelle devance ainsi le texte. Mais, si elle associe ses nouvelles à des contes, ce n'est pas parce que ses textes entretiennent une relation à l'oralité ; elle n'est pas une conteuse qui performe ses histoires devant un auditoire. C'est plutôt parce que, comme le conteur, elle les travaillait en répétant ce qui constituait déjà une reprise : « Je me les raconte et reraconte¹⁰ ». L'écrivain est selon Arendt le réceptacle et le passeur du sens commun, parce qu'il sait transformer, en la répétant, l'expérience de la communauté en histoire racontable. La transformation de l'expérience humaine en expérience esthétique permet aux récits d'être reçus. La littérature, de ce point de vue, servirait à faire entendre ce qui ne pourrait l'être autrement puisque le récit « révèle le sens de ce qui serait [sinon] une insupportable succession d'événements purs¹¹ ». Le conteur, par ses récits, rend audibles des fragments de l'existence humaine; c'est dans cette mesure qu'il peut assurer la pérennité du sens commun, qu'il en est le protecteur. Cette vision de la littérature soulève des enjeux importants, mais elle demeure réductrice à plusieurs égards. D'abord, parce qu'elle octroie à la littérature un rôle politique nécessairement favorable à un certain progrès social qui passe notamment par le rappel de la tradition et, ensuite, parce qu'elle suppose que la littérature est un véhicule pour la transmission des expériences et un lieu de rassemblement pour la communauté. Avec les romans de Genet et de Céline, nous verrons que le rapport de l'œuvre de ces écrivains avec la communauté est beaucoup plus trouble et, s'il faut absolument statuer sur le rôle que joue l'écrivain dans le monde, nous dirions que ce dernier est peut-être davantage celui qui donne à entendre la cacophonie des expériences du monde que celui qui permet de les rendre audibles; il est peut-être plus un trouble-fête qu'un gardien du sens commun. Le fait qu'il soit un agitateur n'exclut toutefois pas l'idée que l'écrivain puisse participer à la préservation du sens commun. Nous y reviendrons. Cette manière de concevoir la littérature est toutefois problématique dans la mesure où elle relance la question de l'intention de l'auteur et minimise l'esthétique, qui est bien autre chose qu'un véhicule pour la transmission des

⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

expériences ou une manière de traduire des perceptions du monde. La littérature chez Genet et Céline cherche plutôt à donner corps, par la forme littéraire, à tout ce qui échappe à la transmission et à ce qui, par conséquent, ne pourra jamais être entendu de façon claire. Philippe Muray écrit dans son livre consacré à Céline que « [l]a guerre est un opérateur de métamorphose qui transmue les hommes en micros bruissants, fonds de haut-parleurs, télécommunications vivantes se repassant des ombres de terreurs sur des fréquences spontanées, des ondes de peur commune¹² ». Si la littérature rend audible une certaine expérience du monde, elle fait nécessairement tout entendre, même ce qui n'a pas jamais été destiné à être perceptible.

Dans ce portrait de Blixen, Arendt mélange des thèses de Benjamin, tirées de l'article « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », à ses propres thèses, notamment celles développées dans *The Human Condition*. Elle emprunte à Benjamin la notion de conteur, qu'elle transforme cependant. Lorsque Arendt parle de « personnage public », par exemple, nous ne sommes plus dans une reprise de Benjamin, mais dans une défense de l'importance de l'espace public pour l'exercice politique de la communauté, une question centrale de *The Human Condition*, et dans une poursuite de la réflexion d'Arendt sur la présence au monde des humains face à leurs semblables, autre moment clé du même ouvrage. De Benjamin, elle retient surtout que le conteur transmet l'expérience en permettant à celle-ci d'être sans cesse rejouée par le récit et que l'auditeur du conte doit se confronter à cette expérience du passé, de façon dynamique, comme s'il la revivait. Cette révélation des expériences du passé par le biais du conte permet à la communauté d'enrichir son expérience du monde grâce au contact avec les lointains du temps – le passé – et les lointains de l'espace – l'ailleurs. Benjamin précise bien que si le conteur peut espérer une réception active de son auditoire, c'est parce que le récit présente les événements sans les expliquer. L'explication des événements passés fixe le sens, alors que le conte maintient ouverte, grâce à la manière dont les péripéties racontées se structurent, la pluralité des interprétations. L'auditeur revit les expériences passées ou étrangères, parce qu'il peut, comme sujet, s'investir en elles et reconnaître les traits de son propre monde.

¹² Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1981], p. 77.

Arendt, reprenant à son compte Benjamin, va toutefois plus loin lorsqu'elle dit, en parlant toujours de Blixen, qu'« il est vrai que l'art de conter révèle le sens sans commettre l'erreur de le définir, qu'il opère consentement, réconciliation, avec les choses telles qu'elles sont réellement¹³ ». Le conte rend donc possible une réconciliation avec le monde à travers cette confrontation nouvelle qu'il permet, mais la réconciliation telle que l'entend Arendt est éminemment liée à une autre idée qu'elle tire cette fois de la pragmatique, qui est que le sens commun est aussi un sens du réel. Nous y reviendrons. Pour Arendt, le conte permet ainsi à la communauté de se « reconnecter » avec la réalité du monde, thèse qui l'éloigne partiellement de Benjamin. Si, pour Benjamin, le conte permet aux humains une réconciliation, celle-ci est liée à l'origine du monde, la catastrophe originelle vers laquelle le regard de l'Ange de l'Histoire est tourné malgré la tempête du progrès qui s'abat sur lui. Chez Benjamin, la question de la catastrophe originelle est toujours liée à celle de la rédemption. On doit pouvoir revenir vers l'origine, non par nostalgie, mais pour assurer la possibilité de la rédemption, d'une « rédemption portant sur le monde¹⁴ » comme le préciserait sans doute Adorno dans une perspective matérialiste, où l'humain ne se rachète pas devant Dieu mais devant la communauté de ses pairs. Arendt, bien consciente de la place que le conte pouvait avoir dans la théorie de l'histoire de Benjamin, ajoute à ce propos en parlant de Blixen que le conte « contient à l'occasion, par implication, ce dernier mot que nous attendons du "jour du jugement"¹⁵ ». Elle opère un certain déplacement en évoquant le jour du jugement plutôt que celui de la rédemption, mais ce qu'il faut retenir c'est que, comme chez Benjamin, le conte assure un lien avec le passé et aussi avec l'avenir, puisque la possibilité de regarder l'origine permet selon le philosophe allemand de voir un autre avenir, qui n'est pas celui vers lequel conduit la marche du progrès. Le conte se charge ainsi de créer une autre temporalité qui est à la fois une ouverture sur le passé et sur l'avenir. En rejetant toute idée de transcendance, Arendt explique dans *The Human Condition* que la rédemption est le moment de communication entre les trois domaines de la vie active des êtres humains : le travail (*labor*), l'œuvre (*work*) et l'action (*action*). Puisque le travail impose à l'être humain une vie

¹³ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ Theodor W. Adorno, « 153 – Pour conclure », *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2001 [1951], p. 265.

¹⁵ Hannah Arendt, « Isak Dinesen », *op. cit.*, p. 135.

circulaire, le « rachat » de son labeur, la rédemption, est obtenu grâce à l'œuvre et à l'action. En ce sens, Arendt poursuit la réflexion de Benjamin en identifiant ce qui, concrètement, dans la vie humaine, permet la rédemption. Le conte engendre donc un éclatement temporel, comme l'action dans la théorie politique d'Arendt. La répétition qui était à la base du travail de Blixen s'inscrit dans cette logique d'un temps défait puis recomposé. L'éclatement temporel assure ainsi une sortie d'un cadre purement téléologique et une possibilité de renouvellement qui ouvre vers un futur qui n'est pas nécessairement une conséquence directe du passé.

1.1 Le récit, le résultat de l'action

Le chapitre consacré à l'action dans *The Human Condition* place en exergue une citation de Karen Blixen : « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte¹⁶ ». Examinée d'entrée de jeu, cette phrase suggère que le conte possède un aspect salvateur pour son auteur, mais surtout éventuellement pour sa communauté. Encore une fois, selon cet énoncé, le conte est considéré comme un médium positif qui assure le maintien des liens entre les individus de la communauté. Lorsque cette citation est lue en parallèle avec la théorie politique d'Arendt, on s'aperçoit qu'il ne va pas de soi que le conte puisse jouer un rôle véritablement salvateur. Ce qui est salvateur dans une communauté, c'est l'action elle-même. Évidemment, puisqu'on retrouve chez Arendt une influence importante d'Aristote, le conte ne peut être envisagé directement comme une action. Dans la tradition aristotélicienne, on distingue la *praxis* de la *poiesis*. Le *poiesis* constitue le produit créé par l'action de l'homme qui participe, par la *mimésis*, c'est-à-dire par la représentation et l'imitation, à rendre concordante l'expérience discordante. Le conte est en réalité le résultat de l'action et le récit qu'il contient, en tant que narration détaillée d'événements, peut éclairer l'action passée, présente et à venir. Si l'action est salvatrice, il est logique que le conte puisse l'être aussi, même si l'émancipation des êtres humains n'est pas son but premier. La finalité de l'œuvre d'art n'est jamais autre qu'elle-même; elle n'a d'autre but que de se réaliser comme œuvre, mais en tant que résultat d'une action, elle peut produire des conséquences qui la dépassent.

¹⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 2008 [1961], p. 231.

Si ce chapitre sur l'action est un des plus commentés de l'œuvre d'Arendt, la citation de Blixen n'est pas délaissée pour autant. La question du conte est marginale dans les lectures de ce chapitre. Étienne Tassin, dans *Le trésor perdu. Hannah Arendt, l'intelligence de l'action politique*¹⁷, commente brièvement la citation de Dante, qui suit celle de Blixen, en manifestant sa méfiance puisque le propos de Dante pourrait détourner le sens que prend l'action dans le chapitre¹⁸. Dana R. Villa, qui consacre son livre *Arendt et Heidegger. Le destin du politique* à la réflexion sur la théorie de l'action chez Arendt, ne mentionne pas la question du conte. Il aborde toutefois le sujet de biais en traitant de l'importance de l'œuvre d'art, une catégorie à laquelle peut s'associer le conte, au sein de la pensée politique d'Arendt : « Aux yeux d'Arendt, un attachement plus esthétique à l'existence est la condition préalable à une politique plus humaine, débarrassée de la violence de l'absolu¹⁹. » Selon Villa, l'œuvre d'art participerait à une reconfiguration du monde qui permettrait de donner à la réalité une échelle humaine. L'œuvre littéraire se détache de la violence de l'absolu parce qu'elle se confronte à tous les sujets sans que le récit ne reproduise la brutalité inhérente à la totalité et à l'expérience du monde. Ainsi, non seulement l'œuvre d'art est-elle au service de l'humanité, mais elle donne en plus une mesure humaine à l'expérience. Villa parle toutefois chez Arendt d'une théorie de l'« action esthétisée » sans expliciter la forme esthétique associée à son idée. Il souligne l'héritage nietzschéen de la pensée de l'art d'Arendt sans aborder la question de la forme qui est pourtant centrale dans ses textes. Traiter de la question de la forme est ici essentiel puisqu'on comprend que si l'œuvre littéraire peut donner une mesure humaine à l'expérience, c'est parce que sa forme, comme celle qu'adopte le conte écrit, se distingue des autres productions humaines et même des autres productions langagières.

¹⁷ Étienne Tassin, *Le trésor perdu. Hannah Arendt l'intelligence de l'action politique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Critique de la politique », 1999, 591 p.

¹⁸ Citation de Dante : « Car en toute action l'intention première de l'agent, qu'il agisse par nécessité de nature ou volontairement, est de révéler sa propre image ; d'où vient que tout agent, en tant qu'il agit, prend plaisir à agir puisque tout ce qui est désire son être et puisque dans l'action l'être de l'agent est en quelque sorte intensifié, le plaisir suit nécessairement... Donc rien n'agit sans rendre patent son être latent. » Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 231.

¹⁹ Dana R. Villa, *Arendt et Heidegger. Le destin du politique*, traduit de l'anglais par Christophe David et David Munnich, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2008, p. 154.

La lecture de Paul Ricoeur, qui signe la préface de l'édition française de *The Human Condition*, est plus pertinente puisqu'elle cherche surtout à penser la place du conte, du récit, dans la théorie de l'action politique d'Arendt. Ricoeur entre de manière concrète dans la pensée de l'art d'Arendt, ce qui convient bien mieux à celle-ci. Pour Ricoeur, la question de l'identité est au cœur de la conception arendtienne du récit. Ce n'est toutefois pas parce que le récit permet de se révéler à soi-même, mais plutôt parce qu'il permet de se montrer devant les autres, de s'exposer en relation avec une communauté humaine. Ricoeur explique bien que se montrer aux autres par le biais du récit ne veut pas dire que pour le conteur sa propre histoire est complètement limpide. Si le récit raconte une histoire sans donner à celle-ci d'explication, le conteur ne cherche pas davantage à s'expliquer à lui-même les raisons de son histoire :

Pourquoi lier de cette façon la révélation du « qui » et le réseau des relations humaines ? Pour rendre compte de l'opacité de toute histoire d'une vie pour son propre « héros ». L'histoire d'une vie est une sorte de compromis issu de la rencontre entre les événements initiés par l'homme en tant qu'agent de l'action et le jeu de circonstances induit par le réseau des relations humaines²⁰.

Dans une perspective similaire, l'expérience esthétique humanise l'expérience du monde, selon Villa. L'histoire d'une vie se construit à partir d'un « compromis » entre les hasards qui l'ont fabriquée et les actions faites par un individu, mais d'autres compromis s'opèrent aussi entre l'histoire, le récit qui se charge de narrer les événements de cette histoire et la fiction qui résulte du processus. L'histoire fait fi d'une parfaite exactitude afin de permettre de témoigner de ce qui est commun entre deux aspects de la vie qui s'opposent et qui prendront forme dans le récit.

La préface de Ricoeur montre aussi que pour Arendt le monde est construit, d'une part, grâce aux actions humaines capables de provoquer des bouleversements et, d'autre part, par la sociabilité, le simple contact entre les êtres humains, qui engendre certaines transformations résultant d'un jeu de circonstances. Un événement comme la Deuxième

²⁰ Paul Ricoeur, « Préface », in Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 25.

Guerre mondiale est un parfait exemple de cette dualité. Arendt le montre bien dans *The Origins of Totalitarianism*. Les nazis ont bien sûr posé des actes qui allaient provoquer la guerre, mais ils étaient notamment motivés par l'antisémitisme – une construction idéologique qui les précédait, fondée à partir d'une multitude d'événements antérieurs et de hasards de l'Histoire. Le récit permet de rendre compte autant des concours de circonstances que des actions posées consciemment. De la manière dont Arendt aborde les contes, on comprend qu'à son avis le récit est une structure mûrement réfléchie qui, pourtant, n'écarte pas un certain hasard. Même si l'écrivain contrôle son texte et en maîtrise l'écriture, le récit suppose aussi un certain abandon et une perte de contrôle. La tension entre le contrôle et l'abandon est nécessaire et légitime puisque, à l'écrivain, sa propre histoire, celle qu'il raconte et non celle qu'il vit, n'est pas entièrement limpide. C'est avec cette réflexion en tête qu'on peut relire l'insistance avec laquelle Arendt répète que les grands écrivains, comme Blixen, sont des écrivains malgré eux. Évidemment, prise à la lettre, l'affirmation est absurde. On ne peut pas écrire sans le vouloir ou sans s'en apercevoir. Mais ce qu'il faut comprendre du discours d'Arendt, ce n'est pas qu'elle envisage de manière complètement romantique la littérature, mais qu'elle comprend profondément le travail de l'écrivain. Arendt sait qu'à partir d'un travail complexe sur la langue l'écrivain affine son regard, sa sensibilité. Il se distingue des autres parce qu'il découvre par l'écriture ce qu'il n'aurait pu comprendre autrement. Le nouveau rapport au monde que permet le texte lui est bénéfique pour porter un regard neuf sur ce qui l'entoure. L'écrivain est donc en rupture avec la communauté, avec le sens commun compris comme la source des opinions et des clichés. Mais en même temps, c'est à travers cette rupture qu'il affirme son lien avec les autres, avec le sens commun entendu comme sens de la communauté. L'écrivain confirme paradoxalement l'existence d'un certain sens commun une fois qu'il l'a nié en se détachant de la communauté.

Présenté de cette façon, l'écrivain aurait un rapport dialectique au réel : il fait partie de la communauté humaine, il s'en retire pour écrire et, grâce à cette rupture, il revient dans le monde. Tout n'est pas cependant aussi net. Il y a sans cesse des allers et retours. La tension entre la rupture et l'affirmation du lien, même si elle peut parfois être plus tempérée, ne disparaît jamais. Le récit qui en découle est toutefois constitué par ses propres zones de

tension. Dans une note de *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Ricoeur synthétise sa lecture du conte chez Arendt en présentant les quatre étapes qui le constituent :

Je rejoins, une fois encore, les belles analyses d'Hannah Arendt sur le rapport entre le récit et l'action : face à la fragilité des choses humaines, le récit décèle le « qui » de l'action, l'expose dans l'espace d'apparition du règne public, lui confère une cohérence digne d'être racontée, et finalement lui assure l'immortalité de la réputation²¹.

Ricoeur rappelle d'abord que le récit naît de la vulnérabilité de l'humain face au monde. En effet, il doit y avoir une précarité à l'origine du texte littéraire. Sans celle-ci, la littérature ne serait qu'un exercice de maîtrise et d'érudition de la langue et une célébration du monde tel qu'il est. Le récit n'est pas un exercice de maîtrise, parce qu'il est construit sur une dynamique de contrôle et d'abandon, de force et de fragilité. Le récit selon Arendt, qui résulte d'une première action qui est celle de l'écriture, permet à sa suite quatre nouvelles actions : la révélation de l'identité, l'exposition de soi devant les autres, la construction d'une cohérence à partir des expériences confuses et la promesse d'une immortalité par le biais de la transmission. À la lumière de cette explication, nous pouvons maintenant relire la citation de Blixen en exergue du chapitre sur l'action politique : « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte. » Nous pourrions sans nous tromper reformuler la phrase de Blixen et affirmer que le conte rend tout supportable, le chagrin comme le bonheur. Si Blixen n'écrit pas que le conte rend tolérables autant les peines que les joies, c'est parce que le bonheur ne désorganise pas de la même façon que la souffrance. Le bonheur permet l'acceptation du monde, alors que la souffrance est toujours une forme de rupture, le début d'un déchirement avec la réalité extérieure. Le conte rend le monde supportable parce que le récit n'est pas destructeur. Bien au contraire, puisqu'il admet de nouvelles constructions à partir du monde, le conte permet de se positionner comme membre d'une communauté, de trouver une cohérence à travers le désordre et d'envisager à travers lui l'avenir.

²¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1985], p. 342.

1.2 Le diseur de vérité

Il reste encore un aspect essentiel du conte chez Arendt que nous n'avons pas examiné : le rapport du récit à la vérité. Nous avons déjà expliqué que le récit faisait fi d'une parfaite exactitude des faits rapportés, qu'il reposait sur un compromis apte à reproduire le caractère construit du réel et l'œuvre du hasard au sein de celui-ci. Arendt considère que l'écrivain-conteur comme l'historien est un « diseur de vérité ». En relisant l'article « Vérité et politique », publié dans le *New Yorker* en 1967 et où Blixen est mentionnée, nous tenterons de voir comment l'écrivain-conteur peut construire de la fiction et pourtant dire à sa manière la vérité. Dans une lettre du 3 octobre 1963, Arendt confie à son amie, l'écrivaine américaine Mary McCarthy, qu'elle a « l'intention d'écrire un essai [intitulé] "Vérité et politique", qui constituerait une réponse implicite²² » aux critiques émises au sujet de son livre *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil* (1963). Pour comprendre toute la portée de ce texte, il faut se replacer dans la polémique produite par son livre sur le procès d'Eichmann. Les critiques furent nombreuses : elles allèrent des attaques absurdes qui disaient qu'Arendt défendait les nazis aux répliques plus informées et substantielles, dont celle émise par le philosophe et historien juif Gershom Scholem. Mises à part les discussions qui portaient sur des détails historiques, les critiques appropriées étaient presque toutes dirigées contre cette idée de la « banalité du mal » qui venait remettre en question celle du « mal radical » que les lecteurs de *The Origins of Totalitarianism* (1951), comme Scholem, avaient trouvée à propos. Arendt explique dans une note qui accompagne « Vérité et politique » que le thème du mensonge s'imposait pour cette réponse, puisqu'au sujet de son livre, on avait écrit bien des mensonges. Son thème antinomique, la vérité, allait toutefois occuper le centre du texte. Dans une lettre datée du 24 novembre 1962, adressée à son ami et ancien professeur Karl Jaspers et à sa femme Gertrud, Arendt écrit :

Le consul d'Israël [des Etats-Unis] est venu me voir après une conférence et nous nous sommes entretenus pendant plusieurs heures. Il ne cessait de répéter : Tout ce que vous dites est vrai [au sujet du procès d'Eichmann], naturellement ; nous le savons. Mais comment avez-vous pu, en tant que Juive, dire cela *in a hostile environment*. J'ai répliqué : Pour

²² Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p. 1383.

autant que je le sache, je ne vis pas dans un environnement hostile. Et lui : Vous savez bien que tout environnement non juif est hostile²³.

Sans doute inspirée par cet échange, dans la note explicative de « Vérité et mensonge », elle précise que la question qui sous-tend son article vise à demander s'il est toujours légitime de dire la vérité. On comprend aussi qu'Arendt est persuadée d'avoir tenté de dire la vérité sur le procès d'Eichmann en tant qu'historienne et que c'est parce qu'elle y est parvenue, à son avis, que la polémique est née.

Dans son article, elle explique d'abord que le mensonge fait partie de l'activité politique et qu'il est même légitimé par celle-ci²⁴, alors que la vérité, souvent accusée d'être impuissante ou de perturber l'ordre, est exclue de l'espace public et renvoyée à la vie privée²⁵. La vérité qui ne reste pas dans la vie privée est menacée d'être détruite : « Chez Platon, le diseur de vérité met sa vie en danger, et chez Hobbes, où il est devenu auteur, il est menacé de voir ses livres mis au feu : le mensonge pur et simple lui n'est pas un problème²⁶ ». Le mensonge est plus facile à manier que la vérité puisqu'il exprime une certaine liberté, une liberté de soi face aux faits auxquels nous avons été confrontés. Celui qui dit la vérité n'a pas cette occasion de recréer les faits puisqu'il se soumet à ceux-ci. Mais évidemment, puisqu'il y a toujours de la médiation, qu'on ne peut pas se soumettre complètement aux faits sans les transformer, celui qui dit la vérité possède aussi une part de liberté face au récit qu'il fera des faits. Dans « Questions de philosophie morale », Arendt explique qu'elle s'oppose à l'idée souvent admise dans la philosophie qu'il serait plus tentant de faire le mal que de faire le bien. Par une lecture de Machiavel, elle montre qu'il existe aussi une « tentation du bien » opposée à la tentation du mal. S'il faut faire un effort pour faire le bien, elle montre qu'il faut souvent en faire un aussi pour commettre le mal. En conséquence, nous devons nuancer la question de l'attrait du mensonge. Le mensonge est

²³ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme et Eichmann à Jérusalem*, op. cit., p. 1397.

²⁴ Elle reviendra plus en détails sur cette question dans un autre article : Hannah Arendt, « Du mensonge en politique. Réflexions sur les documents du Pentagone » (1969), in *Du Mensonge à la violence*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 2007 [1972], pp. 7-51.

²⁵ Il faut entendre ici « espace public » et « vie privée » comme ils sont définis dans *The Human Condition*.

²⁶ Hannah Arendt, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1954], p. 295.

attrayant parce qu'il permet une certaine liberté, mais l'avantage du mensonge sur la vérité est que notre conception du politique repose sur une acception implicite de celui-ci. Ce n'est donc pas notre attrait pour le mensonge qui le favorise, mais le système politique lui-même. S'il existe une « tentation pour le bien », il existe aussi une tentation de dire la vérité, opposée à celle de proférer des mensonges. Selon Arendt, les scientifiques et les conteurs, contrairement aux hommes politiques, partagent cet attrait commun pour la vérité.

Pour comprendre comment les scientifiques et les conteurs peuvent être des diseurs de vérité, il faut distinguer deux formes différentes de vérité : la vérité rationnelle et la vérité de fait. Dans l'article « La conquête de l'espace et la dimension de l'homme », Arendt précise le rôle du scientifique : « Le but de la science moderne, qui, finalement et très littéralement, nous a conduit sur la lune n'est plus d'augmenter et d'ordonner les expériences humaines [...] ; il est bien plutôt de découvrir ce qu'il y a derrière les phénomènes²⁷. » Pour découvrir la vérité derrière les phénomènes, le scientifique s'appuie sur une méthodologie raisonnée. Le scientifique est donc celui qui connaît la vérité rationnelle que la raison l'amène à découvrir. La vérité qui « augmente et ordonne les expériences humaines » est la vérité de fait. Le conteur, comme l'historien d'ailleurs, est celui qui transmet par son récit la vérité de fait. Si la vérité rationnelle repose sur l'entendement humain, la vérité de fait s'appuie pour sa part sur les observations du conteur ou de l'historien :

La vérité rationnelle illumine l'entendement humain, et la vérité de fait doit servir de matière aux opinions, mais ces vérités, bien qu'elles ne soient jamais obscures, ne sont pas transparentes pour autant, et il est de leur nature même de se refuser à une élucidation ultérieure, comme il est de la nature de la lumière de se refuser à la mise en lumière²⁸.

La vérité n'est jamais limpide. Les écrivains qui se mettent à écrire plus tardivement comme Blixen sont motivés par une volonté de transmettre une vérité de fait qu'ils ont découverte d'instinct grâce au sens commun – entendu ici comme synthèse du sensible – sans avoir fait toute la lumière sur leurs expériences. Si la transmission est possible dans une communauté, c'est parce que le récit fait autorité. Il faut entendre ce mot dans un cadre très précis. Dans « Qu'est-ce que l'autorité ? », Arendt explique que pour Platon l'autorité ne fait

²⁷ *Ibid.*, p. 339.

²⁸ *Ibid.*, p. 308-309.

pas perdre à l'homme sa liberté. C'est parce que pour Platon l'autorité n'a à faire usage d'aucune force extérieure pour s'exercer et elle est incompatible avec la persuasion, qui suppose l'égalité et non un ordre hiérarchique. Les idées, abstraites et extérieures au monde des hommes, constituent cette force qui fait autorité sur les individus tout en préservant leur liberté. Le mot autorité signifie en grec « augmenter ». Ce qu'on « augmentait » en faisant acte d'autorité, c'étaient les fondations du monde²⁹. Les anciens, dépositaires de l'autorité, devaient soutenir la transmission de la tradition par le biais des récits sans que cette capacité s'accompagne d'un pouvoir effectif sur leurs sociétés. Comme les dieux grecs, les anciens « *augmentent* et confirment les actions humaines mais ne les commandent pas³⁰ ». La vérité de fait, transmise par le conte ou le récit, « *augmente* » ainsi la relation entre l'être humain et le monde.

Le récit peut permettre d'augmenter les fondements du monde et pourtant le narrateur adopte une posture qui est souvent en rupture avec le monde. Pour Arendt, le diseur de vérité constitue un trouble-fête : « Où tout le monde ment sur tout ce qui est important, le diseur de vérité, qu'il le sache ou non, a commencé d'agir ; lui aussi s'est engagé dans le travail politique, car, dans le cas improbable où il survit, il a fait un premier pas vers le changement du monde³¹. » Mais comme nous l'avons vu en parlant des écrivains malgré eux, le diseur de vérité n'est pas nécessairement conscient de remplir une fonction d'agitateur. Le diseur de vérité fait ce qu'il croit juste sans forcément savoir que ce qu'il défend pourrait heurter ou exciter sa communauté. Le plus important à ses yeux est la cohérence de son travail. L'écrivain-conteur est-il toujours un trouble-fête ? Nous ne dirons pas ici que Céline et Genet le sont en tant que romanciers. Il est néanmoins intéressant d'examiner la relation à la vérité des quatre actions produites par le récit, que nous avons dégagées plus tôt. La première action, la révélation de l'identité, permet de comprendre le « qui » de l'action. Cette divulgation n'épuise toutefois pas la vérité et elle n'en devient jamais entièrement limpide. La deuxième action, l'exposition de soi devant les autres, est la conséquence logique de la première puisque l'écrivain-conteur comprend une partie de sa vérité et peut commencer à la

²⁹ C'est pour cette raison qu'Arendt postule en début d'article que la crise de l'autorité qui survient à la modernité « équivaut à la perte des assises du monde ». *Ibid.*, p. 126.

³⁰ *Ibid.*, p. 162. Je souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 320.

montrer aux autres en écrivant un récit destiné à être partagé. La troisième action, l'idée de la construction d'une cohérence à partir des expériences confuses, indique que le récit préserve la vérité de fait parce qu'il montre sa cohérence alors que le monde n'est pas toujours cohérent. La dernière action, la promesse d'une immortalité par le biais de la transmission du récit, rend compte du fait que le récit en tant que médium qui laisse ouvertes les possibilités d'interprétation est une forme qui assure la pérennité de ce qui est raconté sans perdre son caractère de vérité.

Pour comprendre entièrement la relation entre le récit et la vérité, il faut aussi se demander ce qu'Arendt entend par vérité. Comme elle l'écrit dans une lettre à Mary McCarthy, la vérité n'est pas le fait lui-même, c'est plutôt la « condition de la possibilité de penser³² ». Elle ajoute ensuite : « La principale illusion consiste à croire que la Vérité est le résultat ultime d'un processus de pensée. La Vérité, au contraire, est toujours le début de la pensée, penser en soi reste toujours sans résultat³³. » La vérité, du moins la vérité de fait, n'est pas un résultat figé que l'on découvre après un long raisonnement, il s'agirait plutôt de ce qui active la pensée, de ce qui la stimule et la rend vivante. Or, le récit remplit précisément ce rôle de garder la pensée vivante. La langue littéraire serait-elle une langue de la vérité? Le récit entretient de toute évidence une relation avec la réalité :

Dans la mesure où celui qui dit la vérité de fait est aussi un raconteur d'histoire, il accomplit cette « réconciliation avec la réalité » que Hegel, le philosophe de l'histoire par excellence, comprit comme le but ultime de toute pensée philosophique [...]. La transformation du matériau brut donné des simples événements que l'historien, comme le romancier [...], doit effectuer est étroitement apparentée à la transfiguration poétique des états d'âme ou des mouvements du cœur – la transfiguration des douleurs en lamentation ou de l'allégresse en célébration. [...] La fonction politique du raconteur d'histoire – historien ou romancier – est d'enseigner l'acceptation des choses telles qu'elles sont. De cette acceptation, qu'on peut aussi appeler bonne foi, surgit la faculté de jugement – que, de nouveau dans les mots de Karen Blixen, « à la fin nous aurons le privilège de voir et de revoir cela – et c'est ce qu'on appelle le jour du jugement³⁴ ».

³² Hannah Arendt et Mary McCarthy, *Correspondance 1949-1975*, édition établie par Carol Brightman, traduit de l'anglais par F. Adelstein, Paris, Stock, 1996, p. 61.

³³ *Ibid.*, p. 60.

³⁴ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, *op.cit.*, p. 334.

Le romancier, selon Arendt, n'enseignerait pas exactement l'acceptation des choses telles qu'elles sont. Le conte offre plutôt une condition de possibilité pour un jugement sur le monde et sur les actions de ceux qui l'habitent. Le romancier permet parfois de souligner l'aspect inacceptable du monde. Ce faisant, il ne le rend pas plus acceptable, mais, comme nous le verrons avec Céline et Genet, il lui donne ainsi une cohérence grâce à la forme esthétique. Cette cohérence active la pensée et aide à comprendre la complexité de l'expérience humaine.

2. Le langage

La guerre a un effet sur la parole. Benjamin l'a constaté aux lendemains de la Première Guerre mondiale. « Le cours de l'expérience a baissé³⁵ », affirme-t-il. Sa conclusion terrifiante entraîne un second constat tout aussi troublant : « L'art de narrer touche à sa fin³⁶ ». Benjamin en arrive à cette conclusion en constatant le retour des militaires muets des champs de bataille. L'expérience d'un événement – et surtout d'une guerre de cette ampleur³⁷ – pourrait donc laisser les témoins, aux premières loges de l'horreur, appauvris d'une expérience dont ils auraient pourtant dû assurer la transmission. Le sujet de la guerre industrialisée est plus que jamais incapable de concevoir le rapport entre le général et le particulier et se retrouve sans voix pour communiquer ce qu'il a vécu. L'expérience d'un tel événement traumatique doit absolument, selon Benjamin, être transmise par les récits des plus anciens aux plus jeunes ; ce n'est qu'à travers cette transmission qu'on peut assurer, malgré la destruction du « monde extérieur³⁸ » et du « monde moral³⁹ », que l'Histoire prenne acte de ce moment pour l'avenir. Le travail de Jean Norton Cru⁴⁰, qui a recueilli les témoignages d'acteurs de la Grande Guerre, a remis en question l'exactitude des prémisses

³⁵ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov » [1936], in *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, p. 265.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Benjamin écrit dans « Expérience et Pauvreté » [1933] qu'elle est « une des plus effroyables de l'Histoire universelle ». Walter Benjamin, « Expérience et Pauvreté » [1933], in *Oeuvres II*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 365.

³⁸ Walter Benjamin, « Le narrateur », *op. cit.*, p. 265.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Jean Norton Cru, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997, 153 p.

sur lesquelles la réflexion de Benjamin reposait. Benjamin n'en faisait pas moins un constat essentiel sur l'effet que la guerre de tranchée exerce sur la parole. La guerre influence peut-être aussi le langage, mais il n'aborde pas de front cette question. Arendt, en étudiant la Deuxième Guerre mondiale, s'est aperçue de l'effet de cette nouvelle guerre sur le langage. Cette relation entre la guerre et le langage, ce n'est pas Arendt qui l'a documentée en détail, mais plutôt le philologue Victor Klemperer, dans son journal *LTI, la langue du III^e Reich*. Même s'il est un juif allemand, il a vécu l'expérience du système totalitaire en Allemagne nazie, puisqu'il n'a pas été envoyé dans les camps grâce à son mariage avec une Allemande non-juive.

Même si elle ne l'a pas étudiée en détails, la question du langage est très importante chez Arendt, surtout dans son livre à propos d'Eichmann. En remarquant que les clichés et les phrases toutes faites constituaient l'essentiel du discours d'Eichmann, Arendt avait constaté qu'il ne pouvait que manquer d'esprit. Elle devait se rendre à l'évidence plutôt troublante que la pensée lui faisait défaut (*thoughtlessness*). Sans doute l'expérience du totalitarisme avait eu un effet sur le cerveau d'Eichmann, qui était un haut fonctionnaire SS. Il n'avait pas vécu la violence et la privation auxquelles furent soumises les victimes des camps de concentration. Il n'avait pas non plus participé à l'administration directe de violence. En tant que spécialiste du transport ferroviaire, il avait été un de ceux qui avaient organisé le système pour déporter les juifs puis pour les mettre à mort le plus efficacement possible. Il était en quelque sorte un « penseur », un créateur du système qui devait régler ce qu'on appelait sous le Troisième Reich « le problème juif ». Comment un homme dont le travail est précisément de réfléchir et d'analyser pouvait-il avoir perdu sa capacité de penser jusqu'à perdre la possibilité d'employer une langue qui dépasse les clichés ? Ce problème est le point d'origine de *The Life of the Mind*, ouvrage posthume et inachevé d'Arendt qui se consacre à la pensée et au vouloir, et qui devait se terminer sur la question du jugement. Mais c'est véritablement dans *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil* qu'elle analyse la question du langage.

Pendant le procès, la pauvreté langagière d'Eichmann est frappante. Arendt formule son observation grâce à plusieurs exemples très concrets :

Une partie de cette comédie [le discours d'Eichmann] ne peut être transcrite en anglais, car elle concerne la lutte héroïque d'Eichmann avec la langue allemande, dont il sort toujours vaincu. On rit quand il parle, *passim*, de « mots ailés » (*geflügelte Worte*, une expression familière allemande pour les citations célèbres de la littérature classique) alors qu'il veut dire « expressions toutes faites », *Redensarten*, ou « slogans », *Schlagworte*. On a ri quand, pendant le contre-interrogatoire concernant les documents Sassen, il employa les mots « *kontra geben* » (un prêté pour un rendu) pour indiquer qu'il avait résisté aux tentatives de Sassen de rendre son récit plus vivant ; le juge Landau, qui semblait tout ignorer des jeux de cartes, ne comprenait pas, et Eichmann n'arrivait pas à trouver une autre formule. Vaguement conscient du défaut qui avait déjà dû lui empoisonner l'existence même à l'école – c'est en fait un cas bénin d'aphasie – il s'excuse en disant : « Le langage administratif (*Amtssprache*) est mon seul langage⁴¹ ».

Eichmann avait donc lui-même maîtriser le langage administratif plus que la langue allemande. Arendt rejette plusieurs explications possibles. Pour elle, on ne peut pas expliquer les défaillances langagières d'Eichmann par un oubli de la langue allemande pendant son exil en Amérique du Sud. Son absence de pensée n'est pas non plus la conséquence d'un manque d'intelligence, ni de la folie : « Une demi-douzaine de psychiatres avaient certifié qu'il était "normal". "Plus normal, en tout cas, que je ne le suis moi-même après l'avoir examiné", s'exclama l'un d'eux⁴². » Plus étonnant encore, Arendt ne croit pas qu'on puisse conclure qu'Eichmann souffrait d'« aliénation morale » (*moral insanity*). À plusieurs moments du procès, elle constate qu'il est capable de distinguer le bien et le mal. Dans un moment absolument imprévisible de son procès, Eichmann déclare qu'il avait toujours vécu selon le principe de l'impératif moral kantien et qu'il avait lu la *Critique de la raison pratique*. Intrigué par ces déclarations, le juge lui aurait posé des questions à ce sujet. Non seulement Eichmann était réellement capable d'expliquer l'impératif moral, mais il aurait précisé qu'à partir du moment où il avait travaillé à mettre en œuvre la solution finale, il s'était complètement éloigné de Kant. L'anecdote prouve qu'il y avait chez lui une conscience de ses gestes et qu'il était même capable d'effectuer un lien entre ce qu'il avait fait et les notions d'éthique kantienne apprises à l'école. Comme nous le disions, Eichmann ne souffrait précisément pas d'une aliénation morale, mais plutôt d'une aliénation langagière. En analysant la pauvreté langagière d'Eichmann, Arendt conclut que son langage, qui repose sur

⁴¹ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p. 1064.

⁴² *Ibid.*, p. 1043.

des répétitions et des automatismes, témoigne du fait que le haut fonctionnaire nazi a fini par se détacher de la réalité du monde extérieur. Se détacher du monde extérieur, pour Arendt, veut dire nécessairement se couper de la sensibilité et du sens commun : « Ainsi, Eichmann eut beaucoup d'occasions de se sentir comme Ponce Pilate, et, au fil des mois et des années, il perdit le besoin de sentir quoi que ce soit⁴³. » L'expérience humaine, les faits et les événements sollicitent (*claim*) constamment le cerveau par des « chocs » sur la conscience, pour reprendre le terme de Benjamin. Le langage dépouillé de vitalité d'Eichmann rend compte du fait qu'il s'est protégé, sans doute inconsciemment, contre ces sollicitations. Nous sommes tous épuisés face aux sollicitations du monde extérieur, mais Eichmann, était parvenu à se soustraire à ces pressions du dehors : « il les ignorait complètement⁴⁴ ». Les phrases répétées sont le signe tangible qui permet de conclure qu'Eichmann est dans un nouveau rapport au monde où les faits et les événements l'affectent sous forme de chocs. Lorsque Arendt parle de chocs, elle fait référence à l'article « Quelques thèmes baudelairiens » de Benjamin. L'expérience quotidienne du choc est celle qui provoque le spleen baudelairien, devant la douleur sans cesse répétée et produite par la vie courante. À partir d'une lecture de Freud, Benjamin octroie à la conscience le rôle d'amortir les chocs, avant qu'ils ne deviennent des traumatismes, et ainsi la conscience peut transformer cette expérience première du choc en une expérience vécue, dont la transmission serait éventuellement possible.

Puisque le rapport au monde d'Eichmann s'est transformé, son rapport au langage s'est aussi nécessairement altéré. Klemperer explique bien dans son journal comment les nazis transformaient la langue allemande à leurs propres fins. Pour ce faire, ils avaient opté pour un appauvrissement du langage et non pour une compréhension de sa densité. La LTI est une nouvelle langue créée à partir de la langue courante pour véhiculer et promouvoir l'idéologie à la base du parti nazi : « La LTI est misérable. Sa pauvreté est une pauvreté de principe ; c'est comme si elle avait fait vœu de pauvreté. [...] Dans toute sa durée et son extension, la LTI demeura pauvre et monotone, et "monotone" est à prendre tout aussi littéralement

⁴³ *Ibid.*, p. 1149.

⁴⁴ Hannah Arendt, *La vie de l'esprit*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quatriges », 2007, [1981], p. 21.

qu'auparavant fixé⁴⁵. » La LTI est un nouveau langage ordinaire qui remplace un ancien. Dans ce nouveau langage, Klemperer montre bien qu'alors que certaines idées ne peuvent plus être exprimées, la conception du monde change dans l'esprit des Allemands qui vivent sous le troisième Reich, qu'ils travaillent ou non avec les nazis⁴⁶.

Arendt analyse dans son livre sur Eichmann des règles de langage du Troisième Reich qu'on peut désigner à la suite de Klemperer comme des principes à la base de la LTI :

De plus, toute correspondance sur le sujet était soumise à des « règles de langage » très strictes et, exception faite pour les rapports des *Einsatzgruppen*, on trouve rarement, dans les documents des mots crus tels qu'« extermination », « liquidation » ou « tuerie ». À leur place des noms de code étaient prescrits : pour « tuerie » on devait dire « Solution finale », « évacuation » (*Aussiedlung*) ou « traitement spécial » (*Sonderbehandlung*) [...] Mieux encore, l'expression « règles de langage » (*Sprachregelung*) était elle-même un nom de code ; en langage ordinaire, on appellerait cela un mensonge⁴⁷.

Pour Arendt, il est évident qu'en remplaçant « tuerie » par « traitement spécial », on nie la réalité. Le totalitarisme, autant celui d'Hitler que celui de Staline, repose selon elle sur un principe d'éloignement du réel. Une des idées importantes de la linguistique d'origine saussurienne, que Hjelmslev reconduit dans *Prolégomènes pour une théorie du langage*, est celle selon laquelle il existe une hiérarchie entre la forme et la substance. La substance du contenu n'existe qu'une fois incarnée par la forme de l'expression. Hjelmslev va montrer que, dans la langue galloise, le bleu et le gris correspondent au même mot. Conséquemment, il n'existe dans l'esprit de ceux qui parlent cette langue que l'idée du gris-bleu. La forme aurait une influence sur la substance, mais il s'agit d'un principe linguistique et non d'un principe littéraire. On pourrait dire qu'au contraire, en littérature, les écrivains cherchent précisément à donner forme à toutes les substances sans corps dans le langage ordinaire. Pour l'expliquer, nous pouvons penser à un passage de la *Connaissance par les gouffres* d'Henri Michaux :

⁴⁵ Victor Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1996 [1975], pp. 45-46.

⁴⁶ Klemperer relate des exemples d'allemands bienveillants à son égard, même s'il est juif, qui adoptent néanmoins les tics de la LTI.

⁴⁷ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p. 1100-1101.

Ainsi une malade se dit constamment « pénétroversée », c'est-à-dire pénétrée en même temps que traversée.

Ce mot en elle s'impose. Mot pour ses besoins nouveaux. Elle n'a pas étudié pour le fabriquer. Si, au lieu d'être seule à ressentir cette horrible impression, seule à se trouver dans cet horrible état d'être pénétrée et traversée de part en part, il y avait des milliers de personnes qui, dans ce pays, sentissent pareillement, le terme de « pénétroversé » eut été depuis longtemps français. Ce mot parlant eût été maintenu malgré sa formation simplette⁴⁸.

Comme le fait cette malade en créant un mot-valise, la littérature donne forme à ce qui n'en avait pas auparavant. La LTI (*Lingua tertii imperii*), elle, fait l'inverse : elle détruit des formes pour anéantir leurs substances. Selon cette logique, la LTI est la langue du mensonge et la littérature, celle de la vérité. Il n'est pas étonnant que le Troisième Reich ait eu besoin d'organiser des autodafés de livres au début des années 1930. D'une certaine manière, la littérature est le plus grand ennemi d'un gouvernement qui veut mettre en place une langue comme celle de la LTI. De ce point de vue, étudier la littérature et analyser le langage est une façon de lutter à petite échelle contre l'établissement d'une nouvelle LTI. Pour bien mesurer le désastre engendré par cette langue dépourvue de vitalité, il faut toutefois être en mesure de comprendre ce qui est en jeu dans un langage qui serait au contraire extraordinairement « plein », dans un texte qui reposerait de façon importante sur la densité langagière et sur la « désautomatisation » du langage, et qui permettrait une défamiliarisation de l'expérience humaine pour parler comme les formalistes russes⁴⁹. En choisissant deux écrivains comme Céline et Genet, nous étudierons des langages qui sont à l'extrême opposé de la langue dépouillée d'Eichmann et de la LTI. Ces deux écrivains, dans leurs textes, ont contribué de façon considérable à une désautomatisation et à une défamiliarisation de la langue française. Dans cette thèse, nous pourrions explorer l'aspect langagier qui sous-tend l'expérience de la guerre. Nous allons nous demander ce que disent du sens commun des œuvres – *D'un château l'autre* et *Pompes funèbres* – qui, du fait de leur littérarité, s'éloignent nécessairement du sens commun, du moins du sens commun entendu comme clichés et

⁴⁸ Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 [1961], p. 127.

⁴⁹ Victor Chlovski, « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, pp. 76-97.

opinions. Nous nous demanderons en étudiant la langue de ces romans quel rôle joue la littérature par rapport au sens commun.

3. Le sens commun

La notion de sens commun, *sensus communis* en latin, est un concept tiré de l'histoire de la philosophie⁵⁰. Dans son *Dictionnaire philosophique* [1764], Voltaire souligne l'équivoque du sens commun en montrant que l'énoncé « Cet homme n'a pas le sens commun » est autant une insulte que son contraire, « Cet homme a le sens commun ». Dans le premier énoncé, lorsqu'on affirme que quelqu'un n'a pas le sens commun, on veut dire qu'il est stupide puisqu'il n'a pas le « bon sens » que tout le monde devrait posséder. Dans le second énoncé, lorsqu'on dit qu'une personne a le sens commun, on peut être insultant puisqu'on peut vouloir dire que celle-ci a des pensées vulgaires, donc, qu'elle manque d'esprit. L'homme de sens commun correspond à la figure du non-philosophe, puisque le philosophe va au-delà des pensées banales. Le sens commun n'est plus compris comme bon sens, mais plutôt comme « raison grossière ». De nos jours, on comprend encore le sens commun tantôt comme bon sens, tantôt comme raison grossière. Les deux acceptions de la même expression ont tendance à se confondre. Le bon sens qui est un sens de la communauté devient rapidement le gage d'une rationalité commune, d'un cliché, d'une pensée vulgaire et

⁵⁰ Le sens commun se retrouve dans les dictionnaires consacrés à la discipline. Nous avons consulté les entrées suivantes : Charlotte R. Brown, « Common-sense ethics », in Edward Craig (éd.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York, Routledge, 1998, tome 2, pp. 448-451; Fabienne Brugère, « Common sense », in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, pp. 241-243; Fabienne Brugère, « Moral sense », in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, pp. 828-829; Barbara Cassin, Sandra Laugier, Alain de Libera, Irène Rosier-Catach et Giacinta Spinosa, « Sens », in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, pp. 1133-1152; Roderick M. Chisholm, « Commonsensism », in Edward Craig (éd.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York, Routledge, 1998, tome 2, pp. 453-455; Daniel Dumouchel, « Sens commun », in *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, tome 1, pp. 361-362; Claire Etch, « Sens commun/Bon sens », in *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Ellipses, 2007, p. 532; John Horty, « Common-sense reasoning », in Edward Craig (éd.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York, Routledge, 1998, tome 2, pp. 451-453; André Lalande, « Sens », in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996, pp. 967-976; Alain de Libera, « Sensus communis », in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, pp. 1152-1154; Edward H. Madden, « Common-sense school », Edward Craig (éd.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York, Routledge, 1998, tome 2, pp. 446-448; Daniel Schulthess, « Common sense », in *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, tome 1, pp. 360-361; Philippe Soulez, « Bon sens », in *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, tome 2, p. 2347-2348.

figée. Le bon sens rend compte d'une certaine vitalité dans les contacts entre les êtres humains, alors que la rationalité commune, au contraire, témoigne d'un désir d'homogénéisation de la pensée et implique de renoncer à remettre en question les bases du monde commun. Comment ce glissement entre « bon sens » et « rationalité commune » est-il possible ? Avant d'être repris par les théories de la connaissance des philosophes anglais, le *common sense* désigne un bon sens qui est devenu une opinion partagée par plusieurs dans tous les domaines de la vie : « Lorsque quelqu'un déclare : "*just use your common sense!*", il évoque la possibilité d'une sagesse pratique, d'une appréhension ordinaire des choses⁵¹. » Le « *Bona mens* » latin désignait surtout la « justesse du jugement⁵² » et la droiture de celui-ci, non pas en termes moraux, mais en tant que pertinence. À partir de cette idée d'un à propos du jugement naît la confusion avec le bon sens et le sens moral, mais dans le premier concept, il n'y a pas nécessairement de procès éthique. Le bon sens correspond plus encore à un jugement sain, non assombri par la folie ou par des idées de grandeur, qu'à un jugement équitable. Nous verrons que, chez Arendt, si l'éthique a besoin du sens commun, il faut toutefois le distinguer d'un sens moral. Ce dernier, qui vient de la tradition kantienne et qui a été repris par les moralistes anglais et écossais, désignait la capacité d'un individu à « reconnaître intuitivement et sûrement le bien et le mal⁵³ ». Le sens moral est une conscience éthique. Lorsqu'Arendt étudie le cas d'Eichmann, elle distingue chez lui une pareille intuition morale. Elle évoque une anecdote concernant l'ancien dirigeant nazi qui confirme ses analyses. Dans sa prison à Jérusalem, un policier lui donne à lire *Lolita* de Nabokov et « deux jours plus tard Eichmann visiblement indigné, le lui rendit : "*Das ist aber ein sehr unerfreuliches Buch*" – "mais c'est un livre très malsain", dit-il au policier⁵⁴ ». Il juge le roman fâcheux, en faisant précisément appel à son sens moral. Il est capable de le faire même si le sens commun lui échappe, ce qui montre que l'un et l'autre correspondent à des dimensions distinctes du jugement. De la confusion entre bon sens et sens moral provient aussi l'idée qu'avoir le sens de la communauté veut dire être un bien-pensant, c'est-à-dire

⁵¹ Fabienne Brugère, « Common sense », *op. cit.*, p. 241.

⁵² Barbara Cassin, Sandra Laugier, Alain de Libera, Irène Rosier-Catach et Giacinta Spinosa, « Sens », *op. cit.*, p. 1152.

⁵³ André Lalande, « Sens », *op. cit.*, p. 969.

⁵⁴ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, traduit de l'anglais par Anne Guérin et Martine Leibovici, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1966], p. 117.

désirer le bien pour la communauté sans questionner ce qui est bon ou mauvais pour les autres. Le bien-pensant épouse, en effet, une rationalité commune et figée. Si le bien-pensant a le « bon sens », le sens commun voudrait dire aussi que celui-ci possède aussi une raison vulgaire, une raison ordinaire.

Le sens commun, chez Arendt, peut être un « bon sens », mais il n'est jamais une rationalité commune. Nous avons déjà souligné que, si le langage d'Eichmann reposait sur des clichés et des expressions toutes faites, c'était précisément parce qu'il s'était éloigné du sens commun. Toute pensée figée est une sortie du sens commun puisque celui-ci est toujours, dans la conception d'Arendt, une notion active. Nous avons évoqué que la vérité ne constituait pas un savoir arrêté sur le monde, mais la possibilité de penser à partir de celui-ci. Le sens commun joue un rôle important pour tendre vers cette vérité. Il permet de s'en approcher avant que n'intervienne l'entendement. Le sens commun pour Arendt n'est pas que bon sens. Dans l'exemple de Voltaire que nous avons cité, deux définitions du sens commun sont présentées, mais nous verrons en explorant l'équivoque qu'il existe plusieurs autres manières de le concevoir. Arendt ne donne pas une définition claire du sens commun et ne cherche jamais à résoudre l'équivoque. Ce n'est pas une limite des textes d'Arendt ; c'est au contraire leur force. Bien consciente de la richesse de la notion de sens commun, Arendt s'en sert à dessein. La pluralité des sens qu'il contient en fait un concept vivant. La notion de sens commun dit toujours plus que ce qu'on peut en dire. Évidemment, il est toujours risqué d'utiliser une telle notion puisqu'elle peut induire des contresens, mais Arendt décide néanmoins de construire plusieurs de ses raisonnements autour du sens commun afin de maintenir une dynamique interprétative pertinente pour ses réflexions. L'absence de délimitation univoque du sens commun rend ses textes plus difficiles à lire, certes, mais la notion est néanmoins essentielle pour défendre son propos. Nous l'avons vu en parlant d'Eichmann, l'œuvre d'Arendt est tout entière consacrée à la démonstration de l'importance de l'activité de la pensée et du jugement non seulement pour prévenir de nouveaux totalitarismes, mais aussi pour permettre et assurer une réelle émancipation de l'humanité.

Afin d'approfondir la relation du sens commun et de la littérature, il nous faudra toutefois opérer un certain tri parmi les différentes manières de comprendre et d'envisager le sens commun. Nous avons retenu, non pas deux définitions comme chez Voltaire, mais plutôt

sept définitions distinctes du sens commun qui, chez Arendt, sont toutes présentes sauf une, qui est présente péjorativement, soit la rationalité commune. Les trois premières définitions – synthèse du sensible, sens de la communauté et rationalité commune – sont les plus importantes, puisque les trois définitions suivantes – fondement du monde commun, instinct critique et sens du réel – sont des conséquences des premières. La septième définition – le sens commun anti-totalitaire – représente l’apport proprement arendtien à la notion de *sensus communis*.

Avant d’explorer ces sept définitions, il faut d’abord tenter de comprendre les trois premières définitions à la base de toutes les autres : synthèse du sensible, sens de la communauté et rationalité commune. Les dictionnaires de philosophie montrent bien que ces trois manières de comprendre le concept se sont constituées à travers les siècles en raison de l’équivoque du mot « sens ». Les auteurs du *Vocabulaire européen des philosophies* précisent que c’est la langue latine qui va produire cette multiplication des interprétations du mot « sens ». En grec, le domaine du sentir (*aisthanesthai*) était absolument distinct de ce qui fait signe, de ce qui signifie (*sêmeinein*)⁵⁵. En latin, avec le mot *sensus*, les deux concepts distincts sont désignés par un même mot. Dans la philosophie d’Aristote, le sens commun est « synthèse du sensible ». Il concerne le domaine du sentir plus que celui de la signification, même si évidemment on construit souvent une signification à partir de ce qu’on sent. La synthèse du sensible coordonne, en fait, les perceptions afin de permettre éventuellement leur interprétation dans un processus qui sera de l’ordre de l’intellection. Dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, on explique que la polysémie de *sensus* vient du mélange de trois mots grecs : *aisthêsis* (sentir), *dianoia* (connaissance) et *nous* (l’intuition). À l’âge classique, le mot *sensus* connaît de même trois acceptions : la première est la sensation, la perception sensible; la seconde, la compréhension, la perception intellectuelle; et la troisième, la signification. Les sept manières de comprendre le sens commun dont nous parlerons sont toutes fondées sur un mélange réfléchi et/ou une confusion involontaire entre perception sensible, perception intellectuelle et signification.

⁵⁵ Barbara Cassin, Sandra Laugier, Alain de Libera, Irène Rosier-Catach et Giacinta Spinoza, « Sens », *op. cit.*, p. 1133.

Le sens commun comme synthèse du sensible apparaît très tôt dans l'histoire de la philosophie. Aristote avait déjà formulé l'idée d'une « convergence des sensations⁵⁶ » dans *De l'âme*, un ouvrage consacré à la nature des êtres vivants. Selon Aristote, la sensibilité apparaît d'emblée comme une faculté partagée, puisque les animaux et les humains possèdent cette faculté. L'âme, contrairement à la sensation ou à la fonction nourricière, est particulière à l'être humain. Dans le livre deux, le concept de sensible commun (*koine aisthesis*) apparaît alors qu'Aristote cherche à distinguer la manière dont nous appréhendons diverses formes de sensations. Il existe d'abord des sensibles qui sont en relation directe avec certains sens. Le sensible lié à la vue est, par exemple, la couleur. Les sensibles communs, comme « le mouvement, le repos, le nombre, la figure et la grandeur⁵⁷ », requièrent tous l'emploi d'au moins deux sens pour être perçus. Le sens commun donne des informations à l'âme qui seront réfléchies avec la pensée, l'intelligence et l'imagination. Si le sens commun permet de détecter le mouvement, c'est l'intellect qui pourra décoder celui-ci. Mais c'est d'abord le sens commun qui permet la synesthésie (*sunaisthêsis*), la sensation de la sensation. L'idée de la synesthésie, c'est-à-dire de la synthèse des sensations perçues par les cinq sens, est très importante chez Arendt, mais dans une optique complètement différente. Pour Aristote, le sensible commun permet de faire une synthèse des informations données par les cinq sens pour comprendre des concepts plus complexes tels que le mouvement. Ce qui intéresse Arendt dans l'idée d'un sensible commun, c'est que si l'esprit humain est capable de faire une synthèse de ses perceptions afin de les comprendre et de les raisonner, il est aussi capable de faire une synthèse de ce qu'il perçoit afin de partager les informations données par ses cinq sens. Entre « sensible commun » et « sens de la communauté » chez Arendt, la frontière est mince. Dans l'histoire de la philosophie, la distinction était pourtant claire. La synthèse du sensible de la tradition aristotélicienne concerne les perceptions sensibles, et le sens de la communauté qui provient du bon sens latin s'intéresse à la perception intellectuelle, alors que la rationalité commune, l'opinion, touche plus précisément au domaine de la signification.

Bien que le sens commun, pour Arendt, ne soit pas toujours synthèse du sensible, synthèse, autrement dit, de ce qui a été perçu par les cinq sens, il y a nécessairement une «

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1152.

⁵⁷ Aristote, *De l'âme*, traduit par E. Barbotin, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 56.

synthèse » au sein du sens commun. Sans le sens commun, nous serions enfermés au sein de notre expérience particulière du monde. Le sens commun, puisqu'il rend partageable ce qui a été perçu, permet de comparer nos impressions avec celles des autres afin d'éviter le confinement de chacun dans la singularité de ses propres données sensibles. Pour cette raison, le sens commun a forcément une fonction politique. Dans « Idéologie et terreur », le dernier chapitre de *The Origins of Totalitarianism*, Arendt écrit :

Les régimes totalitaires actuels sont nés des systèmes à parti unique; chaque fois que ces derniers sont devenus vraiment totalitaires, ils se sont mis à agir selon un système de valeurs si radicalement différent de tous les autres qu'aucune de nos catégories utilitaires, que ce soient celles de la tradition, de la justice, de la morale, ou celle du sens commun, ne nous est plus d'aucun secours pour nous accorder à leur ligne d'action, pour la juger et pour la prédire⁵⁸.

Le sens commun est donc une catégorie utilitaire. À quel besoin répond-il ? Dans la communauté, le partage de la tradition inscrit les expériences du passé dans les réflexions du présent, le système de justice maintient la possibilité du droit et de l'équité devant la loi, la morale permet de distinguer le bien du mal et assure la possibilité d'une éthique pour guider les comportements. Le sens commun agit ainsi sur d'autres aspects de la vie collective qui ne concernent pas la tradition, la justice ou la morale. En raison d'une certaine proximité du sens commun avec l'éthique et le politique, Antonio Livi, dans *Philosophie du sens commun*⁵⁹, écrit que le sens commun est carrément chez Arendt un sens moral. Nous l'avons déjà suggéré, il ne s'agit pas d'une lecture juste du concept. Le sens commun n'est pas un sens moral, même s'il peut avoir des implications morales, comme il peut aussi être en relation avec la tradition et la justice sans être un sens de la tradition ou un sens de la justice.

Puisque ce sens permet d'être en relation avec les autres et qu'il se nourrit du contact avec eux, on devine que le sens commun se construit davantage à partir de ce qui est commun aux gens d'une communauté que de ce qui les distingue. En effet, on peut même dire que, pour qu'il y ait un partage des expériences sensibles ou intellectuelles, il faut que le sens

⁵⁸ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p. 813.

⁵⁹ Antonio Livi, *Philosophie du sens commun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, 234 p.

commun atténue ou minimise les différences afin de se concentrer sur qui est admis collectivement. Ce n'est pas tout à fait exact. La relation du sens commun à la différence est plus paradoxale. Permettons-nous une parenthèse afin d'illustrer comment les contraires peuvent permettre de trouver ce qui est commun. Greimas, dans son ouvrage *Sémantique structurale*⁶⁰, caressait le rêve de faire de la sémantique une science aussi exacte que la phonétique. Dans la phonétique, on connaît le nombre précis de phonèmes qu'une langue contient. Greimas voulait faire la même chose pour la sémantique : il voulait découvrir le nombre de sèmes que contenait la langue française. Son entreprise a échoué, il s'est avoué incapable de faire la liste exhaustive de tous les sèmes. Il s'est même rendu compte que le concept de « sème » posait problème ; il lui a fallu ajouter de nouvelles typologies pour décrire certaines unités de sens. Sans entrer dans les détails de la théorie de Greimas, on peut toutefois retenir de cette expérience la démarche adoptée. Pour découvrir les sèmes derrière les mots, Greimas comparait des mots différents. Chaque fois qu'il ajoutait à sa banque un mot nouveau, il découvrait de nouveaux sèmes communs à travers les différences. Si on prend par exemple les mots « mère » et « père », on voit tout de suite les différences. Dans « mère », on retrouve le sème /féminin/ et dans « père », /masculin/. Ces deux mots, bien que différents, partagent aussi un sème commun : /parentalité/. Si on ajoute le mot « enfant » à notre analyse, on découvre que « mère » et « père » partagent aussi le sème /adulte/, alors qu'« enfant » possède celui de /non-adulte/. À la suite de cet exemple, nous pouvons voir comment la différence aide à faire ressortir ce qui est commun. En effet, plus on ajoute de mots distincts, plus la liste de sèmes produits par ceux-ci s'allongera. La liste est donc potentiellement infinie, ce qui défait l'idée d'une liste exhaustive des sèmes, et par conséquent, d'une définition simple du sens commun, conçu comme ce qui est partagé par les locuteurs. Même si le sens commun est fondé sur les ressemblances, il n'écarte pas obligatoirement les différences.

⁶⁰ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1986, 262 p.

Le sens commun peut aussi constituer le fondement d'un monde commun. Dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Courtès et Greimas⁶¹, les auteurs expliquent que, d'un point de vue sémiotique, les différentes cultures se sont formées à partir de l'univers sémantique au sein duquel s'inscrivait leur communauté. La communauté se construit autour d'un ensemble de significations qui constituent le sens commun de base. Afin de distinguer le monde individuel du monde commun, ils précisent que la culture est basée sur un univers sociolectal, sur une communauté linguistique, plutôt que sur l'univers idiolectal. La sémiotique de la culture pour Courtès et Greimas serait donc entièrement construite à partir d'un principe qui s'apparente à une certaine idée du sens commun, ou plus précisément à un réseau de sens qui existent ensemble et qui seront mis en commun et actualisés par l'utilisation du langage. Ainsi, selon le principe de la « nébuleuse » que l'on retrouvait chez Saussure, si ces différents contenus sémantiques préexistent avant le langage, ils ne sont observables qu'une fois qu'ils trouvent une forme linguistique. Le linguiste suisse utilise dans son *Cours de Linguistique générale*⁶² cette image d'une « nébuleuse de la pensée » pour expliquer que ce qui relève du signifié, ou de la substance du contenu en termes hjelmsleviens, préexistait peut-être dans une masse amorphe, mais que ces contenus n'existent en réalité que lorsqu'ils sont associés à un signifiant.

Si le sens commun peut être le fondement du monde commun, cela veut dire que la communauté repose forcément sur une série de lieux communs. Dans l'histoire de la philosophie, le lieu commun est perçu négativement parce que le lieu commun appartient à la rationalité commune et figée que nous évoquions plus tôt. Dans ses *Topiques*, Aristote faisait néanmoins une défense des lieux communs. S'il intercède en faveur des lieux communs en tant qu'idées admises, il n'aborde pas la question des stéréotypes du langage ou des clichés. Les lieux communs envisagés sans connotation négative peuvent servir au philosophe comme point de départ de son raisonnement. La première étape de l'argumentation, la prémisse dialectique chez Aristote, consiste précisément à préserver sous forme interrogative une idée admise. Suivant cette logique, les lieux communs peuvent permettre au sens commun de

⁶¹ Joseph Courtès et Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 422 p.

⁶² Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916], 520 p.

jouer le rôle d'un « instinct philosophique » qui permet de fonder les bases du jugement. Chez Arendt, cette fonction du sens commun n'est pas rejetée. Il importe toutefois de préciser qu'une des utilités du sens commun est, selon elle, de lutter contre l'endoctrinement. Le sens commun constitue aussi un instinct critique qui permet de détecter les lieux communs qui sont de l'ordre de l'idéologie doctrinaire. Un être humain qui ne serait pas capable de faire preuve de ce sens critique et donc de retrouver les bases du monde commun où il habite pourrait facilement être endoctriné et faire un mauvais usage du lieu commun, puisqu'il n'y a rien qui l'amène à se poser des questions et à construire un raisonnement.

Henri Bergson discute du sens commun à l'occasion d'un discours, intitulé « Le bon sens et les études classiques », qu'il prononce lors de la distribution de prix du Concours général, le 30 juillet 1895. D'inspiration cartésienne, le bon sens chez Bergson est un sens inné et universel. Le bon sens tire sa force de la vie sociale et de l'esprit de justice. Il est d'abord et avant tout un instrument du progrès social, ce qui n'est pas du tout le cas chez Arendt. Chez Bergson, le bon sens n'a donc absolument rien à voir avec le préjugé. Il est une activité critique, une activité de la pensée. C'est ici que le sens commun de Bergson rejoint celui d'Arendt. L'action et la pensée trouvent leur source commune dans le bon sens. Comme dans la tradition classique, le bon sens de Bergson est aussi un sens pratique qui aide l'individu à s'adapter à la vie, auquel il ajoute comme Arendt une dimension active et critique. Le bon sens est certes un jugement raisonnable capable de trouver des solutions utiles et justes aux problèmes posés par la vie. Toutefois, en reprenant l'idée de la chaleur, présente chez Aristote, qui associait dans *De l'âme* le sensible commun au feu, Bergson ajoute que le bon sens est un processus toujours actif, contrairement aux « idées qui se sont refroidies et figées dans le langage⁶³ ». Bergson, dans ce discours, défend avec véhémence le bon sens puisque celui-ci rend possible une critique de la rigidité du système scolaire et des études classiques, afin de maintenir la réflexion vivante. Pour lui, le bon sens est une « force de sentir⁶⁴ » et un « sens du réel⁶⁵ », un instinct en quelque sorte, qui permet de développer des idées justes.

⁶³ Henri Bergson, « Le bon sens et les études classiques », in *Mélanges*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 368.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 371.

Le sens commun, chez Arendt, est aussi un sens du réel, mais dans une perspective différente de celle de Bergson. Elle s'inspire ici de la philosophie du langage et de la pragmatique de tradition américaine, et cite souvent Wittgenstein et Peirce dans *The Life of the Mind*. Chez Peirce, la réflexion sur le sens commun provient d'une lecture du philosophe Thomas Reid et d'une réflexion sur le doute cartésien. Pour l'Écossais, le sens commun constitue « le fond immuable de l'esprit, sa nature essentielle⁶⁵ ». Si chez Aristote le lieu commun servait de base au raisonnement, pour l'école écossaise le concept de sens commun désigne une croyance basée sur les instincts et les jugements qui constituent le point de départ de la pensée. Si les impressions données par le sens commun ne sont pas parfaites, elles ne sont pas moins essentielles dans le processus du jugement. Peirce, contrairement à Reid, ne veut toutefois pas faire de ce qui découle du sens commun les premiers principes de la connaissance. Chez Peirce émerge toutefois l'idée d'un « sens commun critique » qui permet une révision constante de nos croyances. Dans « The Fixation of Belief », Peirce réfute trois méthodes pour établir la croyance : la ténacité, qui consiste à persister à croire ce que nous croyons déjà, l'autorité, qui est une croyance imposée de l'extérieur par une institution, et l'a priori, qui serait de croire à nos premières impressions. Défendue par Peirce, la méthode scientifique qui se base sur l'observation et sur le raisonnement est la seule réelle façon d'établir la croyance. Le but de cette recherche est de tendre vers la vérité. Le sens commun critique de Peirce remet constamment en question ce qui fonde les bases du monde commun pour garder la pensée vivante. On peut dire que le sens commun chez Peirce est un sens du réel puisqu'il permet de rester en lien avec la réalité et de réévaluer ce lien constamment.

La réflexion de Wittgenstein à propos du sens commun s'est construite en réaction à l'article « A Defence of Common Sense » (1929), du philosophe anglais George Edward Moore. Selon Moore, la validité des jugements du sens commun permet de garder en tête l'existence d'un monde extérieur et la place des corps, de notre corps plus particulièrement, au sein de ce monde. La conception du monde permise par le sens commun doit, chez Moore, être considérée comme vraie même si elle est difficile à prouver. Quand je dis, en regardant ma main, « ceci est ma main », la validité de cet énoncé est difficile à prouver logiquement,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 371.

⁶⁶ André Lalande, « Sens », *op. cit.*, p. 971.

mais pourtant il relève de mon sens commun entendu comme sens de la réalité. Le sens commun, selon lui, ne pose donc pas de problème de vérité. Il ne pose pas non plus de problème de sens puisque les jugements du sens commun sont aisément compris par tous. Le problème philosophique produit par le sens commun est plutôt un problème d'analyse de sa signification. Il s'agit d'un questionnement qui concerne la philosophie analytique et qui révèle à certains égards ses écueils lorsqu'il s'agit d'expliquer des principes simples et admis par tous, par exemple que la terre est vieille de plusieurs milliards d'années. L'ouvrage posthume de Wittgenstein, *De la certitude*, qu'on associe à la troisième période de l'œuvre de Wittgenstein, s'ouvre sur une critique des thèses de Moore concernant le sens commun : « Quand Moore dit qu'il sait que la terre existait déjà, etc., la plupart d'entre nous lui accorderont qu'elle a existé aussi longtemps, et le croient aussi quand il dit en être persuadé. Mais a-t-il également de quoi *fonder* sa conviction? Car sinon, quoi qu'il en soit, il ne le *sait* pas (Russell)⁶⁷ ». Pour Wittgenstein, il est important de bien relever que « savoir » ne peut pas être un concept analogue à « croire », « supposer », « douter » ou « être persuadé de ». Plutôt que dire qu'il sait que la terre existait déjà avant sa naissance, Moore devrait dire qu'il se doute, qu'il croit, qu'il suppose ou même qu'il est persuadé que la terre existait déjà avant sa naissance, et ce, depuis longtemps. Pour Wittgenstein, contrairement à Moore, les énoncés du sens commun constituent en effet des préalables à la connaissance, mais ils ne relèvent pas directement de la connaissance.

Arendt n'entre jamais dans la philosophie analytique ou dans la philosophie du langage, mais elle est influencée par les idées qui y sont défendues. Son sens commun est aussi un sens du réel, mais son intérêt n'est pas d'affirmer la validité ou l'invalidité d'énoncés qui portent sur le monde. Pour Arendt, le sens commun est un sens du réel dans la mesure où il peut être un sens antitotalitaire et permettre de détecter l'endoctrinement, par exemple un langage qui, comme la LTI, masque le réel. Le sens commun antitotalitaire conjugue à la fois sensible commun, bon sens, fondement du monde commun, instinct critique et sens du réel. Nous allons examiner quelques exemples afin de le montrer. Dans *The Origins of Totalitarianism*, Arendt explique qu'Hitler n'est ni un tyran, ni un chef à la

⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, *De la certitude*, traduit de l'anglais par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 48.

tête d'un gouvernement autoritaire. Sur le plan politique, la tyrannie et le gouvernement autoritaire sont deux réalités fort différentes et qui ne doivent pas être confondues avec les horreurs du système totalitaire. Le chef du régime totalitaire est singulier parce qu'il gouverne hors de la réalité de l'expérience humaine. Le régime totalitaire, nous dit Arendt, correspond à un oignon où le chef se trouve seul en son centre, protégé par les couches multiples de « son organisation, à l'épreuve du choc dont le menace la factualité du monde réel⁶⁸ ». Dans cette manière de concevoir le régime totalitaire, les analyses concernant Eichmann sont rejouées. Les multiples couches d'oignon qui constituent la structure du régime permettent aux individus pris au sein de ce système de parer leur conscience contre les chocs qui viennent du réel. Ils sont ainsi détachés du sens commun comme sens du réel. Si le sens commun est profondément anti-totalitaire, il ne peut logiquement participer à établir un monde uniforme où serait éliminée la différence. Le régime nazi constitue ce monde uniformisé où l'élimination de la différence raciale est systématisée. Il n'y a pas de place dans le régime nazi pour le sens commun, en tant qu'instinct critique ou sens du réel. Le sens commun, d'une manière similaire au récit, est utile dans le monde commun puisqu'il permet une pensée active capable de revenir aux bases d'un raisonnement et assure paradoxalement une place pour la pluralité grâce à un jugement juste qui n'est entravé ni par les passions ni par les idéologies. Nous savons d'ores et déjà qu'il était impossible d'expliquer le discours d'Eichmann en attribuant à ce dernier une mauvaise connaissance de la langue allemande, un manque d'intelligence, une folie ou une aliénation morale. Le seul mal dont souffrait Eichmann était une incapacité à penser qui provenait d'une absence du sens commun.

La notion de sens commun antitotalitaire concerne autant la perception sensible et la perception intellectuelle que la signification. Elle mélange donc les différentes manières de concevoir le sens commun que nous venons de parcourir. Le sens commun peut être antitotalitaire s'il rend possible cette capacité de revenir au bon sens, à une juste mesure des événements, et à la synthèse des perceptions données par les cinq sens. Prenons un cas linguistique pour illustrer comment le sens commun pourrait jouer ce rôle. Lorsqu'on entend dans les médias d'aujourd'hui un reportage sur une guerre en cours et que le journaliste dénombre les dommages collatéraux produits lors d'un bombardement, le bon sens permet

⁶⁸ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p. 131.

d'examiner l'expression « dommages collatéraux » de façon terre à terre et de réaliser qu'elle renvoie à des morts. Un peu comme le faisait la LTI, l'expression produit un effacement de la réalité meurtrière de la guerre, qui engendre parfois la destruction injustifiée de la population civile, en fabriquant un concept abstrait qui se place entre nous et les événements. Le sens commun, par la perception sensible ou la perception intellectuelle, peut servir pour déjouer une telle manœuvre linguistique, puisqu'il assure un lien entre l'individu et les fondements du monde commun, en plus de constituer un sens du réel et un instinct critique qui permettent de décoder les constructions idéologiques qui viennent masquer une réalité pour présenter les faits à leur avantage.

4. Le roman et le sens commun

Les quatre actions produites par le récit – la révélation de l'identité, l'exposition de soi devant les autres, la construction d'une cohérence à partir des expériences confuses et la promesse d'une immortalité par le biais de la transmission du récit – ne sont possibles que parce qu'elles sont véhiculées par le langage. Nous l'avons dit, ce langage n'est pas n'importe lequel, il s'agit d'une langue littéraire qui se démarque par la pluralité des sens qu'elle laisse ouverts, par sa densité et par sa capacité à désautomatiser le langage. Si le sens commun est porteur et générateur de sens pour une communauté, le roman est générateur de sens d'abord et avant tout au sein de son propre univers, qui, d'une certaine manière, constitue un monde en soi. Comme le rappelle Benjamin, le roman est une forme de récit qui ne provient pas, contrairement au conte, de la tradition orale. Dans « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », Benjamin insiste sur le mutisme du romancier. Cette origine au plus près du silence d'un individu contribue à faire de lui un produit de la conscience moderne : « Rien, en effet, ne contribue autant à plonger l'homme intérieur dans un dangereux mutisme, rien ne tue aussi radicalement l'esprit de la narration que le développement éhonté que connaît, dans notre existence à tous, la lecture des romans⁶⁹. » Le roman détient pourtant, selon Benjamin, un pouvoir immense. Le romancier qui construit un récit à partir de son monde intérieur parvient à décrire la profondeur d'une expérience jusqu'alors inconnue : « Écrire un roman, c'est pousser l'incommensurable dans la

⁶⁹ Walter Benjamin. « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930], traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, in *Oeuvres II*, op. cit., p. 190.

représentation de l'existence humaine à son extrême⁷⁰. » C'est peut-être la capacité de représentation de l'incommensurable qui fait douter Benjamin de son pouvoir d'action sur la communauté. Benjamin explique que l'épopée pouvait servir à consoler l'être humain de ses malheurs. Devant les personnages exemplaires de l'épopée que le lecteur regardait évoluer de loin, il pouvait maintenir un certain espoir⁷¹. Il n'en est rien pour le roman, qui livre son lecteur à la conscience de son impuissance⁷². Il n'est plus devant le souvenir des autres — la mémoire volontaire qui motivait le récit des conteurs —, il se retrouve comme le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* confronté à son propre souvenir, à sa mémoire involontaire, donc à la remémoration. Le roman isole. Il sort le sujet du temps historique pour l'introduire au sein de sa propre configuration temporelle⁷³.

Pour Arendt, l'isolement produit par le roman n'est pas nécessairement négatif. Nous l'avons vu, il y a chez elle l'idée d'un va-et-vient constant de l'écrivain dans sa communauté. Elle fait une différence importante entre la solitude et la désolation. Dans la solitude, on est réellement seul. On s'isole, on se coupe volontairement de la communauté et de son sens commun. La désolation, c'est une coupure forcée du sens commun. La désolation constitue le fait de se sentir seul parmi les autres, c'est-à-dire au sein de la communauté. Le roman peut rendre compte de la solitude et de la désolation comme de la vie en communauté. Même si « la solitude peut devenir désolation⁷⁴ », tant qu'elle reste solitude, elle peut permettre à l'écrivain d'écrire sur le monde commun. Dans le cas de Karen Blixen, que nous avons examiné au début de ce chapitre, il y avait l'idée d'une solitude qui n'est pas désolation et qui

⁷⁰ *Ibid.*, p. 189-190.

⁷¹ Afin d'illustrer cette idée, Benjamin compare l'épopée à un homme qui regarde l'océan et qui « ramasse les coquillages qu'il rejette », alors que le romancier, lui, fait croisière seul et muet sur cet océan.

⁷² « Quant à nous, nous ne l'épions pas dans sa loge. C'est, en effet, la loi de la forme romanesque : à peine le héros a-t-il su s'aider lui-même, que son existence ne nous est plus d'aucun secours. » Walter Benjamin, « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », *loc. cit.*, p. 197.

⁷³ « The novel opens an enclosed world closed off from the world of repetition. The world it opens is self-enclosing and within it the novel is preoccupied with a unique happening. The novel finishes at the border of its own enclosure. » Andrew Benjamin, « Tradition and Experience : Walter Benjamin's *Some Motifs in Baudelaire* », in *The Problems of Modernity : Adorno and Benjamin*. Londres, Routledge, 1989, p. 126.

⁷⁴ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, *op.cit.* p. 835.

permet ainsi de rencontrer la réalité de la vie en communauté. Nous avons aussi compris que l'écrivain demeurerait un « personnage public » qui fait une œuvre visible. Dans les romans de notre corpus, les narrateurs qui portent les noms de leurs auteurs agissent de manière bien différente, à titre de personnages publics dans l'univers de l'après-guerre. Les deux narrateurs sont confrontés à leur expérience singulière du monde. Le choix de deux ouvrages nous paraît judicieux pour une lecture comparée des romans de l'après-guerre française qui veut réfléchir sur la possibilité d'une relation entre le sens commun et la littérature. En mettant à l'épreuve l'idée de la communauté dans leurs représentations des relations entre les humains, les romans de Céline et de Genet sont peut-être les seuls qui, paradoxalement, parlent encore de sens commun aux lendemains de la guerre. Même si les enjeux des romans *D'un château l'autre* et *Pompes funèbres* sont bien différents, de nombreux thèmes les rapprochent de sorte que les deux œuvres ouvrent des réflexions complémentaires sur le sens commun. Ils nous aideront à approfondir et à remettre en question ce concept important dans les écrits d'Arendt sur la Deuxième Guerre mondiale.

Si nous pensons au sens commun dans son acception traditionnelle de « bon sens », tout nous éloigne en effet des romans de notre corpus. *Pompes funèbres* et *D'un château l'autre* ne constituent pas des œuvres qui rendent compte avec mesure et sobriété de l'expérience de la Libération. Les réponses exaltées de Céline et de Genet correspondent en cela à l'esprit de la guerre qui n'offre pas le loisir de garder la tête froide. Nous verrons toutefois comment les deux écrivains français dénoncent malgré tout la manière de détourner la réalité défendue par certains résistants de cette période. Si le retour au bon sens peut s'avérer impossible, il n'en demeure pas moins que les narrateurs de Céline et de Genet tentent d'offrir une autre manière de voir qui va au-delà des passions vives des résistants qui les poussent à éliminer les collaborateurs. Nous le savons, la littérature rend parfois perceptible une expérience du monde qui n'était pas destinée à être entendue en rendant soudainement tout audible. Dans *Pompes funèbres*, nous analyserons de l'intérieur la communauté des miliciens, jeunes opportunistes au service de l'envahisseur allemand. Nous verrons, dans *D'un château l'autre*, la fin pathétique au château de Sigmaringen du gouvernement français collaborateur au service des Nazis. L'excitation des résistants, décrite chez Genet autant que chez Céline, ne tient pas du sens commun entendu comme bon sens,

mais relève certainement pour eux du sens commun en tant que rationalité commune. Nous pensons que nos romans mettent en scène une autre mesure, qui n'est pas nécessairement juste, bien sûr, mais qui permet de faire contrepoint à l'opinion publique qui, au lieu d'éclairer la vérité, finit parfois par l'assombrir. Les narrateurs de nos romans ne sont cependant pas impartiaux. Chez Genet, le narrateur n'est pas lui-même en danger. Ses amours pour les miliciens l'amènent toutefois à s'inquiéter de leur sort et surtout de celui de Riton, qui risque fort de mourir dans les jours qui suivent la Libération. Le narrateur de Céline est quant à lui menacé au lendemain de la guerre. Son éditeur a été assassiné et il a fuit la France pour sa protection, un meurtrier à ses trousses.

Afin que notre réflexion sur le sens commun puisse nous servir à construire une analyse littéraire, nous avons choisi d'examiner la communauté de personnages de nos romans. Nous désirons par cette démarche arriver à présenter à la fois le monde que le narrateur a choisi de représenter et les tensions au sein de celui-ci. Nous attacherons aussi beaucoup d'importance aux portraits des personnages faits par les narrateurs. Dans *Pompes funèbres*, il s'agit surtout de descriptions des particularités physiques et des vêtements de ces derniers, alors que dans *D'un château l'autre*, les descriptions concernent principalement leur attitude et elles se poursuivent dans les surnoms et les insultes que le narrateur fabrique pour les désigner. Nous avons expliqué que le sens commun était aussi une sorte de synthèse des cinq sens destinée à être transmise aux autres afin que l'on ne reste pas prisonnier d'une vision particulière du monde. Nous voyons dans cette idée un mouvement proprement littéraire et nous nous inspirons de celui-ci afin de voir de quelle manière les narrateurs construisent leur propre synthèse des personnages qu'ils observent afin de rendre leurs constats partageables. Si les portraits des personnages sont importants dans les deux romans, nous nous intéressons aussi de manière importante aux relations qui les unissent et permettent de compléter les études de caractère que nos narrateurs bâtissent. Chez Genet, les relations entre les principaux personnages s'organisent autour du désir, et Erik, le soldat allemand qui a partagé la couche de plusieurs de ceux-ci, assure une certaine cohésion dans le groupe qui passe par l'héritage de son expérience sexuelle avec le bourreau de Berlin. Nous verrons, chez Céline, de quelle manière la société est décrite comme si elle se composait de différents univers. Nous examinerons le monde des lettres, le monde des bienfaiteurs et des tueurs, le

monde des fantômes, le monde des médecins et des bonnes, le monde des collaborateurs ainsi que le monde des animaux. Nous pourrions distinguer les manières dont le sens commun adopte aussi des formes particulières au sein de ces cercles. Au centre de nos lectures des œuvres, il y aura également une recherche attentive à ce qui pourrait constituer le fondement d'un monde commun, qui serait le point d'ancrage à un sens commun entendu tantôt comme instinct critique, tantôt comme sens du réel. Céline et Genet remettent en cause la construction d'un mythe que le pouvoir gaulliste commence à élaborer dès 1944 et qui, pendant deux décennies, est relayé par l'appareil médiatique et gouvernemental. Le 12 octobre 1944, de Gaulle dit, par exemple, à son secrétaire : « Les gens ne voient qu'une chose : un changement dans leur condition, ou dans celle de la France. Et vous aussi : vous parlez de liberté, d'honneur, de purification... Et la victoire, qu'en faites-vous ? Ce que je vois, moi, par-dessus tout, c'est la France victorieuse⁷⁵... » Contre le discours uniformisé sur la Guerre, l'Occupation et la Résistance, Genet et Céline proposent des récits qui s'érigent à partir de l'éclatement de l'instance énonciative : éclatement du narrateur qui prend la place de ses personnages dans *Pompes funèbres* et éclatement des lieux et des temps dans *D'un château l'autre*. Nous posons l'hypothèse que ces deux formes d'éclatement s'organisent comme des réponses au discours dominant et des relances d'une autre manière d'envisager le sens commun.

⁷⁵ Claude Mauriac, *Un autre de Gaulle. Journal, 1944-1954*, cité par Olivier Wieviorka, *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2010, p. 29.

CHAPITRE 2

D'UN CHÂTEAU L'AUTRE ET LE SENS COMMUN EN ÉCLATS

l'Hamlet lui il l'avait facile philosopher sur des crânes!... il avait sa « securit »! nous on l'avait pas, nom de Dieu! (CA, p. 414)

Dans « À l'agité du bocal », Louis-Ferdinand Céline écrit à l'intention de Jean-Paul Sartre : « Tâtez-vous ! Réfléchissez que l'horreur n'est rien sans le Songe, et sans la Musique⁷⁶... ». Afin de rendre « l'hurlerie générale⁷⁷ » (F, p. 29) que constitue la guerre, l'écrivain devrait s'astreindre à une écriture qui restitue au songe et à la musique sa place au sein de l'horreur, ce que ne ferait pas Sartre selon Céline. Dans *Féerie pour une autre fois*, roman qui précède *D'un château l'autre*, le narrateur déjoue le « regard de biais » (F, p. 23) que lui lancent les personnages pour entrer de plein fouet dans la fiction. Cette féerie constitue le passage imaginaire obligé de Ferdinand, le chroniqueur, en vue d'accomplir son récit de la catastrophe. La désarticulation des souvenirs, que l'écriture de Céline affranchit du fil d'une histoire continue, accorde à ceux-ci la possibilité d'être reconstruits à l'intérieur d'une œuvre littéraire, le seul médium pouvant, à son avis, exprimer de manière entière et immortelle l'« horreur des réalités » (F, p. 21), et ainsi restituer au songe et à la musique leur place dans le déferlement des bombes.

Henri Godard, dans la préface de *Romans II* dans la bibliothèque de la Pléiade, décrit les trois romans de Céline, *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, en reprenant la célèbre citation d'*Hamlet* : « Le temps est hors de ses gonds. » Pour Godard, ce temps représente

⁷⁶ Louis-Ferdinand Céline, « À l'agité du bocal », in *L'Herne. L.-F. Céline*, Paris, L'Herne, 1972, pp. 36-38.

⁷⁷ « C'est la hurlerie générale... les Boches sont foutus! On va massacrer tous les autres! » (F, p. 29)

adéquatement la période de l'après-guerre où Céline, sa femme Lili et son chat Bébert sont contraints à l'errance dans les ruines de l'Allemagne. Le narrateur célinien cherche, selon lui, la « brèche qui lui permettra [de] sortir⁷⁸ » de « cette Allemagne de la défaite [qui] est un cauchemar⁷⁹ ». Dans « La crise de l'éducation », Arendt commente ce même vers de Shakespeare : « Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit que ce soit moi qui aie à le rétablir⁸⁰. » Pour elle, le temps hors de ses gonds évoque notre condition de mortel en insistant sur l'usure du monde. Il y aura forcément toujours des moments où le temps sera hors de ses gonds puisque le changement et le renouvellement sont des passages obligés; un monde construit par des êtres humains, des mortels, doit constamment être reconstruit. Il n'y a pas chez elle comme chez Godard d'équivalence entre le temps hors de ses gonds et la période de la catastrophe. Arendt voit ce passage d'Hamlet comme un rappel qu'il faut sans cesse « remettre en place⁸¹ » le monde. Nous devinons que pour Arendt la catastrophe survient parce que le monde a été abandonné ; une fois qu'il est sorti de ses gonds, les humains n'ont pu le remettre en place.

Les deux interprétations du vers shakespearien nous paraissent intéressantes pour lire *D'un château l'autre*. Le narrateur célinien sait qu'il vit dans un moment unique de l'Histoire. En raison de la publication de ses pamphlets antisémites avant et pendant la guerre, Céline se considère comme un bouc émissaire de cette période de l'histoire où l'antisémitisme, partagé selon lui par plusieurs Français, a soutenu un système de destruction violent qui a mené aux chambres à gaz. Mais en même temps, le narrateur se désigne comme chroniqueur. À ce titre, il ne se donne pas le rôle de « rétablir » l'ordre du monde, comme le fait Hamlet. Il s'octroie plutôt la responsabilité de l'observer. Il doit rendre compte de la catastrophe pour le bien commun. Toute l'œuvre célinienne de l'après-guerre est fondée sur cette position contradictoire : si le narrateur célinien est un monstre, il n'en est pas moins le seul apte à rapporter les conséquences de la destruction. Le tour de force tenté par Céline est

⁷⁸ Henri Godard, « Préface », in Louis-Ferdinand Céline, *Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. X.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Shakespeare, *Hamlet*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, in Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p. 246.

⁸¹ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p. 247.

donc de convaincre ses lecteurs que lui seul peut voir ces conséquences, puisqu'elles sont inscrites en lui. Le temps est sorti de ses gonds, et Céline lui-même a dévié de l'axe de son destin, ou plutôt de ses destins : vétéran de la Première Guerre mondiale, médecin, écrivain à succès, écrivain antisémite, collaborateur, condamné à mort... Après la guerre, ses patients sont de plus en plus rares ; *Féerie pour une autre fois* est, pour sa part, un échec ; il passe des années en prison et en exil, mais échappe à la peine de mort qu'il redoutait. Robert Brasillach, autre écrivain antisémite, avait été fusillé à la suite de son procès malgré la pétition signée par plusieurs écrivains résistants contre son exécution. Céline sait bien qu'il aurait pu finir comme Brasillach. Parce que l'univers de Céline est sorti de ses gonds, il croit occuper la position idéale pour comprendre le déraillement qui chamboule l'humanité entière. Puisqu'il a été maintes fois donné pour mort pendant la guerre, Céline se sent, par ailleurs, à mi-chemin entre la vie et la mort. Comme l'écrit le narrateur de *D'un château l'autre*, Hamlet avait le beau rôle de philosopher sur des crânes. Nous verrons que la communauté autour du narrateur célinien est constituée de gens qui sont, comme lui, entre la vie et la mort. Cet état est le lot, bien sûr, de tous les collaborateurs cachés au château de Sigmaringen, dont plusieurs seront tôt ou tard conduits devant jury pour entendre leur sentence. La plupart des autres collaborateurs qui réussiront à fuir seront condamnés à mort par contumace. Plus encore, le regard du narrateur médecin voit tout de la vie et de la mort. Dans la catastrophe, il détecte, grâce à son état de « prochain mort », autant les embryons, que dissimulent comme elles le peuvent les femmes du château, que les fantômes déjà apparents des futurs condamnés à morts.

L'apparente désorganisation de la trame romanesque chez Céline, qui est le moteur notamment des quatre romans de l'après-guerre – *Féerie pour une autre fois*, *Rigodon*, *D'un château l'autre* et *Nord* – constitue une dissémination programmée afin de faire entendre la parole du narrateur tout en faisant ressentir à travers celle-ci les ruines sur lesquelles elle s'est bâtie. Dans *Féerie pour une autre fois*, le narrateur insiste sur son devoir de bien faire comprendre les événements : « ah c'est infernal !... j'essaye de vous faire comprendre !... » (*F*, p. 254). Le rythme de l'écriture de Céline, tempérée au moyen de l'intermittence qu'instaure sa ponctuation qui multiplie les points d'exclamation et de suspension, rend le style incisif à force de ressassement. Les mouvements de la langue célinienne ne sont

toutefois pas aussi brusques qu'ils le paraissent. Nous pourrions reprendre et détourner ce que Maurice Blanchot écrivait à propos de Mallarmé dans *L'espace littéraire* : « La parole brute n'est ni brute ni immédiate. Mais elle donne l'illusion de l'être. Elle est extrêmement réfléchie, elle est lourde d'Histoire⁸². » Le songe et la musique détachent cette lourdeur de l'Histoire non pour l'amoindrir, mais pour la faire résonner encore plus fortement dans toutes les directions et tous les temps simultanément. Pour s'imposer comme dépositaire des événements, le narrateur célinien doit dépasser le récit chronologique et précis des événements. Il doit reconstruire le fil des événements pour accomplir sa vérité. Les fragments du passé se mélangent à ceux du présent de l'énonciation. Cet affrontement des temps s'avère constitutif d'un nouvel ordre saisissable pour son lecteur. L'éclatement du temps s'établit afin de préserver l'expérience du déluge de bombes qui s'abat sur le Paris de *Féerie* tout en n'en perpétuant pas l'œuvre de destruction. La reconstitution opérée par le narrateur s'écarte ainsi de la chronologie en vue d'assurer sa fidélité à l'expérience :

Vous me direz : pas très ordonnée votre chronique !... Qu'est-ce qu'est en ordre dans les Déluges ?... des moments pareils ?... et vachement menteur, soyez sûr, celui qui vous narre posément, qu'il a vu fondre, dans quel ordre ! les éléments déchainés sur sa petite patate !... voyons ! voyons !... c'est cent trucs à la fois qu'adviennent (*F*, p. 424).

Féerie pour une autre fois est un exemple de la force particulière d'une voix énonciative, capable de communiquer à partir de plusieurs lieux à la fois. Elle connaît le passé, le présent, le futur, qu'elle récupère dans un moment présent ultime, lieu de la réunion des séquences : « dans les circonstances pires tragiques vous avez le savoir immédiat !... passé, présent, futur, ensemble !... » (*F*, p. 349) L'espace chez Céline explose comme le temps. La chronique ne peut être fidèle que par le passage à la fiction des événements et par la superposition opérée par le narrateur des multiples instants :

Je vous l'écris de partout par le fait ! de Montmartre chez moi ! du fond de ma prison baltave ! et en même temps du bord de la mer, de notre cahute ! Confusion des lieux, des temps ! Merde ! C'est la féerie vous comprenez... Féerie c'est ça... l'avenir ! Passé ! Faux ! Vrai ! Fatigue ! (*F*, p. 36).

⁸² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], p. 40.

Le chroniqueur s'assure de l'authenticité de son récit en retrouvant un lien avec une temporalité, contraire à la chronologie des événements, afin de percevoir ainsi sa propre logique. L'insertion de sa subjectivité dans la trame du récit permet à la fois de retrouver la complexité des événements et d'être en mesure de la transmettre.

Nous proposons dans ce chapitre de relire *D'un château l'autre* afin d'y voir de quelle manière le sens commun se fraie une place de choix dans la réflexion de Céline sur la guerre. Nous nous risquerons même à affirmer que le thème principal du roman est précisément le sens commun. Les personnages du récit s'organisent tous autour d'une réflexion sur la crise de sens, et surtout du sens commun dans l'après-guerre. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur évoque souvent le désordre dans son esprit : « puzzle que ma tête!... » (CA, p. 335) Les morceaux de casse-tête avec lesquels il se démène supposent la possibilité de construire à partir d'eux un grand tableau, une image complète et entière de la guerre où seraient restitués un son et une musique tirés de ses expériences. Les personnages sont d'ailleurs tous dépeints selon leur relation au sens commun. Nous étudierons d'abord le monde des lettres, représenté par ses éditeurs actuels, Achille Brottin et Loukoum, et son éditeur d'autrefois, Denoël. Nous examinerons ensuite des personnages qui se situent aux extrémités du spectre de la violence : d'une part, les bienfaiteurs, comme l'Abbé Pierre et le Docteur Schweitzer, et d'autre part, les tueurs en série, comme Landru et Petiot. Nous pénétrerons ensuite dans le monde des fantômes par le truchement de l'apparition de Louise Michel et des spectres de la Publique, un bateau que le narrateur aperçoit. Après ce survol de la société du roman, nous pourrions entrer dans le château de Sigmaringen, au cœur de la partie la plus importante du roman. Nous situerons la place des acteurs de cette communauté temporaire et fragile, composée des 1142 collaborateurs qui s'y sont réfugiés : les aristocrates, le gouvernement en exil, les jeunes femmes en fleur de Sigmaringen, les maîtres et les torturés de la chambre 36, ainsi que le docteur S.S. Karl Gebhardt, qui se consacre à ses œuvres funestes dans un hôpital près du château. Nous terminerons cette analyse en nous attardant aux rôles des femmes de ménage, des médecins et des animaux.

Pour Céline, l'époque de la guerre est une période où tout éclate de part et d'autre, et le moment est propice à l'hystérie. Dans la logique célinienne, la Deuxième Guerre mondiale

est une guerre de nerfs à vif, produite par l'excitation effrénée dont font preuve ses contemporains. En fait, nous verrons comment l'hystérie est liée au sens commun. D'une certaine manière, nous pouvons dire que l'énervement provoque les guerres et que le sens commun les prévient. L'excitation des contemporains de Céline, l'hurlerie générale qui a entraîné et alimenté cette période extrême, n'est pas le contraire du sens commun : c'en est plutôt le simulacre. Ce faux sens commun, qui engage un faux sens de la communauté, produit la guerre dans *D'un château l'autre*, ou du moins la reconduit. Le narrateur se plaît à épouser une autre posture paradoxale : même s'il porte aussi en lui et jusque dans son écriture l'hystérie de son époque, il s'arroge le rôle de modérateur qui tente tant bien que mal d'apaiser le délire collectif. Il entreprend son pari dangereux en construisant son portrait de la guerre par les moyens de la littérature. Le texte littéraire, comme les images de la musique et de la danse qu'il aime s'approprier, est le fil idéal pour retenir ce qui va dans tous les sens sans réduire ou anéantir ces tensions fondamentales. Le narrateur laisse à ses contemporains leur guerre; il est occupé à mener la sienne qui, comme l'écrit Stéphane Zagdanski dans *Céline seul*, est une guerre contre la réalité : « L'écriture se doit à la dénonciation du mensonge qu'est le réel, rétorquent les écrivains. Nietzsche : "Un artiste digne de ce nom est séparé du réel de toute éternité". [...] L'écrivain est en guerre contre la réalité⁸³. » Si l'objet du combat de Céline est la réalité, son but n'est pas de s'éloigner d'elle à tout jamais par le rêve. L'écriture du texte littéraire lui offre un éloignement qui n'est toujours que l'annonce d'un retour plus solide au réel : « il est clair [pour Céline] que seul le délire produit de l'authenticité⁸⁴ ». Pour écrire sa chronique de la guerre, il est désormais prêt à tout, même à se perdre avec son lecteur au cours du récit :

Que voilà de disparates histoires! je me relis... que vous y compreniez ci!... ça!... pouic! perdiez pas le fil!... toutes mes excuses!... si je chevrote, branquillonne, je ressemble, c'est tout, à bien des guides!... vous me tiendrez aucune rigueur quand vous saurez le fond du fond!... ferme propos!... tenez avec moi!... je suis là, je fais sursauter mon lit, tant mieux!... tout pour vous!... (CA, p. 160)

Pour Céline, le meilleur guide est précisément celui qui s'investit totalement même si cette posture n'est pas toujours la plus rapide et efficace. Le narrateur rassure son lecteur :

⁸³ Stéphane Zagdanski, *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « Infini », 1993, p. 31.

⁸⁴ Yves Pagès, *Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1994], p. 73.

lorsqu'il comprendra ce qu'essaie de dire *D'un château l'autre*, il ne lui tiendra plus rigueur des chemins de travers par lesquels il a dû passer. Le narrateur se représente dans son lit en train d'écrire avec une telle intensité que le meuble en tremble; il bouge comme les lits dans lesquels il a dormi, par temps de guerre, devaient aussi trembler.

Le temps de la guerre représente, chez Céline, un moment propice pour le délire. Il n'échappe pas lui-même à ces mouvements d'excitation qui embrouillent les esprits et masquent la réalité. Le sens commun, rappelons-le, suppose toujours qu'on revienne à la base de la pensée afin de percevoir les évidences que l'on aurait ratées. Dans ce chapitre, nous examinerons de quelle manière le narrateur tente néanmoins de renouer à sa manière avec la réalité à travers une recherche de sens commun. S'il est nostalgique d'un sens commun d'autrefois incarné par quelques figures – son ancien éditeur Denoël, le fantôme de Louise Michel, certains médecins, les femmes de ménage et les animaux –, il doit combattre ceux qui aimeraient s'instituer comme les nouveaux dépositaires d'un sens commun qui servirait de base au monde de l'après-guerre. Des éditeurs actuels du narrateur, Achille Brottin et Norbert Loukoum, aux écrivains qui lui sont contemporains, Louis Aragon, Elsa Triolet, François Mauriac, Jean-Paul Sartre et Roger Vailland, jusqu'au gouvernement en exil à Sigmaringen, nous examinerons les personnages qui sont victimes des troubles de l'après-guerre et ceux qui tentent d'en tirer profit. Mais si le narrateur aimerait être un chroniqueur et un guide, il tente surtout d'être un passeur qui permet à son lecteur de découvrir le monde hors de ses gonds sans y laisser sa peau : « on me dirait "Céline! bon Dieu de bon Dieu! ce que vous incarnez bien le Passage! le Passage c'est vous! tout vous!" » (CA, p. 190) Le passage auquel le narrateur fait en tout premier lieu référence, c'est le Passage Choiseul de son enfance, là où étaient élevés les « mômes par asphyxie!... » (CA, p. 108), que Céline appelle le Passage des Bérésinas dans *Mort à crédit*, reprenant le nom d'une célèbre bataille de Napoléon. Le narrateur de *D'un château l'autre* incarne le Passage, puisqu'il est lui-même devenu un passeur. Habitué à des conditions difficiles, il est le porte-parole du sens commun au milieu des ruines, où celui-ci se retrouve en éclats.

1. L'ouverture du roman

Dès les premières lignes de *D'un château l'autre*, le narrateur met en scène une relation avec son narrataire construite sur la franchise et la complicité. Il entame le roman sur

le mode de l'aveu : « Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé... » (CA, p. 9) Le narrateur célinien, ici comme dans plusieurs autres romans, simule ce rapport de confiance avec son narrataire. Grâce à cette stratégie narrative, le narrateur se montre comme une personne accueillante et ouverte, contrairement à la réputation d'antisémite et de collaborateur qui le précède. Si le narrateur simule la complicité avec son narrataire, il explique cependant qu'il a perdu la confiance de plusieurs de ses contemporains. Il ne manque d'ailleurs pas de fournir d'emblée une explication afin de justifier son isolement parmi ses pairs :

y a l'âge, vous me direz... y a l'âge!... c'est entendu!... à 63 ans et mèche, il devient extrêmement ardu de se refaire une situation... de se relancer en clientèle... ci ou là!... je vous oubliais!... je suis médecin... la clientèle médicale, de vous à moi, confidentiellement, est pas seulement affaire de science et de conscience... mais avant tout, par-dessus tout, de charme personnel... le charme personnel passé 60 ans ?... (CA, p. 9)

L'âge de plus en plus avancé du narrateur l'empêcherait de séduire sa clientèle comme il pouvait le faire, nous le devinons, par le passé. La relation à l'autre, du moins la relation d'un médecin à sa clientèle, reposerait donc sur la séduction, sur la capacité de se montrer attirant pour l'autre. Le narrateur n'en possède plus les moyens, mais c'est malgré lui : sa vieillesse est seule responsable. La stratégie du narrateur célinien au tout début du roman est de convaincre son lecteur de son impuissance puisque son sort est déjà joué. Il ne peut plus rien pour se tirer d'affaire. Le narrateur prolonge les commentaires au sujet de sa clientèle :

il est question d'un jeune confrère... « oh ! vous savez, madame!... Madame!... quels yeux! quels yeux, ce docteur!... il a compris tout de suite mon cas!... il m'a donné de ces gouttes à prendre ! midi et soir!... quelles gouttes!... ce jeune docteur est merveilleux!... » Mais attendez un peu pour vous... qu'on parle de vous!... « Grincheux, édenté, ignorant, crachoteux, bossu... » votre compte est réglé!... le babil des dames est souverain!... les hommes touchent les lois, les dames s'occupent que du sérieux : l'Opinion!... une clientèle médicale est faite par les dames!... vous les avez pas pour vous?... sautez vous noyer!... vos dames sont débiles mentales, idiotes à bramer ?... d'autant mieux! plus elles seront bornées, butées, très rédhibitoirement connes, plus souveraines elles sont!... (CA, p. 9-10)

Dès la première page de *D'un château l'autre*, le narrateur met en scène un groupe de femmes qui seraient dépositaires du sens commun, du sens commun en tant que rationalité

commune. Le narrateur est terrassé par le babil des dames qui le discréditent et lui font une réputation monstrueuse. Traité de grincheux, d'édenté et d'ignorant, ou encore de crachoteux et de bossu, il est dépeint par son mauvais caractère, ses difformités et son incompetence. Pendant que les hommes réfléchissent sérieusement aux lois, les femmes prononcent déjà leur sentence officieuse, qui sera plus dévastatrice que le jugement officiel. Selon le narrateur, plus les opinions des dames sont idiotes, plus leur pouvoir sera grand. Ainsi, moins elles réfléchissent ou, plutôt, moins elles peuvent réfléchir, plus elles captent la rationalité commune : « L'Opinion a toujours raison, surtout si elle est bien connue... » (CA, p. 166). Le babil des femmes correspond à la première manifestation du sens commun dans *D'un château l'autre* et constitue une des forces qui pèsent sur le narrateur. Emprisonné et condamné par le passé, il connaît les mécanismes dont une société se dote afin de juger rigoureusement ses citoyens. Ses patientes contrôlent un autre système de loi, bien plus arbitraire, qui est pourtant capable de lui nuire. À partir d'un sentiment ou d'un jugement sommaire, elles se permettent d'entacher sa réputation et ainsi de décourager sa clientèle médicale de le consulter. Un des revers du sens commun, entendu comme opinion, est que le narrateur se retrouve sans appel. Pour qu'elles arrêtent de lui nuire, il faudrait qu'il soit en mesure de leur plaire, mais il est désormais trop vieux et pauvre pour y parvenir. Par cette illustration d'une rationalité commune parfaitement arbitraire, le narrateur montre comment cette force est susceptible de se retourner également contre quiconque ne satisfera pas aux exigences de l'Opinion.

Toujours dans cette perspective d'une disparition inévitable de son charme, le narrateur décrit la déception qu'il provoque chez les autres. Même s'il est médecin, profession fort honorable, il n'accorde plus aucune attention à son image. Il sort lui-même les poubelles, alors qu'on ne veut pas voir un médecin les bras chargés de rebuts⁸⁵. Il porte toujours des chaussons, ne fait pas attention à ses cheveux, ne possède pas de domestiques, ne possède pas de voiture⁸⁶. En plus, il nuit à sa propre image puisqu'on le connaît comme un médecin qui écrit des livres (CA, p. 33). On dit souvent au narrateur « que vous étiez drôle

⁸⁵ « en plus je me fais un tort énorme de porter moi-même les ordures... » (CA, p. 21)

⁸⁶ « les gens du quai me sont hostiles... quantités de raisons... patati... patata... la façon dont je suis habillé... d'un!... les commentaires des affiches... deux!... ma gratuité, mon « pas de bonne », « pas de voiture », boîte à ordures, les commissions, etc... » (CA, p. 96)

autrefois » (CA, p. 27), afin d'insister sur le fait qu'il est désormais gênant. Sa clientèle et ses collègues prétendent qu'il ne connaît pas les « nouveaux remèdes » (CA, p. 32). Le narrateur se défend de cette dernière accusation, même s'il accepte toutes les précédentes. Il reconnaît sa négligence physique tout comme son statut de médecin bas de gamme, qui n'a pas d'employés à son service. Il se prétend toutefois connaisseur des nouveaux remèdes. En boutade, il affirme pouvoir empoisonner plusieurs banlieues de Paris avec 10% seulement des nouveaux remèdes qu'il a en sa possession. L'occasion est propice pour lui de montrer l'ignorance de la population qui lui réclame des médicaments qui pourraient la tuer.

Immédiatement après ce passage où le narrateur décrit comment le babil des femmes décide de son sort, il continue de se présenter comme une victime, mais plus seulement en raison de sa mauvaise réputation. L'injustice dont il se prétend désormais la victime est bien plus grave encore. Il évoque les événements racontés dans *Féerie pour une autre fois*, où il fut chassé de chez lui par des bombes et dépouillé de ses biens. Lors de ses derniers moments à Paris, tout juste avant sa fuite en Allemagne, le narrateur aurait tout perdu :

on m'a tout volé à Montmartre !... tout!... rue Girardon!... je le répète... je le répéterai jamais assez!... on fait semblant de ne pas m'entendre... juste les choses qu'il faut entendre!... je mets pourtant les points sur les i... tout!... des gens, libérateurs vengeurs, sont entrés chez moi, par effraction, et ils ont tout emmené aux Puces!... tout fourgué!... j'exagère pas, j'ai les preuves, les témoins, les noms... (CA, p. 10)

Selon ses dires, on refuse autour de lui d'admettre qu'il est davantage victime que coupable même s'il détient des preuves matérielles contre les « libérateurs vengeurs » qui sont entrés chez lui pendant la Libération de Paris. Il raconte ensuite comment il est devenu le bouc émissaire de l'hurlerie générale et relate les risques qui planent désormais sur sa personne :

j'ai le droit des affiches plein les murs, que je suis le traître fini, dépeceur de juifs, fourgueur de la Ligne Maginot, et de l'Indochine et de la Sicile... Oh! je me fais aucune illusion!... ils croient pas un mot de ces horreurs, mais une chose que je suis sûr, bel bien, c'est qu'ils m'harcèleront à la mort!... tête de Turc des racistes d'en face! matière première à propagande... (CA, p. 16)

Après ce passage, le narrateur écrit « Aux choses sérieuses!... », pour poursuivre le récit de ses conditions de vie d'après-guerre. La défense et les plaintes du narrateur sont un manège qu'il construit pour se rendre jusqu'au récit de son expérience au château. Il doit mettre en scène, dès le début du roman, cette grande violence en réaction directe à ses écrits antisémites, notamment *Bagatelles pour un massacre*. Le narrateur, comme Pétain, Laval et les autres, est déjà entre la vie et la mort. Il se retrouve toutefois seul avec Lili et Bébert. Ils sont « aidés par personne! secourus de nulle part!... ni par la mairie, ni par les A.S. [assurances sociales], ni par les Partis, ni par la Police... au contraire ! » (CA, p. 19⁸⁷) Le narrateur se présente comme une victime, abandonnée par son époque. Il se dit aussi indésirable que ses livres qui ne se vendent plus. Pourtant, il s'acharne à tenter d'écrire ce qu'il a vu et à le répéter aussi longtemps qu'il le faudra : « Il n'est pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre, ayez pas peur de ressasser... » (CA, p. 13) Malgré l'abandon dont il fait l'objet et la hantise qu'il provoque, le narrateur continue de répéter à son narrataire qu'il s'ouvre complètement à lui : « Je vous le dis en toute confiance. » (CA, p. 26) Alors que tous l'abandonnent, il s'en remet, en dernière instance, complètement à la littérature. Contre les injustices auxquelles conduit l'opinion, il propose une littérature qui vaincrait ce refus d'entendre et en appellerait plutôt à un partage du sensible commun et à un retour au bon sens.

2. La communauté

Avant de décrire le monde de Sigmaringen, examinons les personnages du roman qui viennent de temps et de lieux différents. La description des différents personnages, qui sont très souvent des figures historiques, montre le « sens de la caricature⁸⁸ » à l'œuvre dans l'écriture célinienne qui s'arrête sur certains traits afin de les exagérer. Chez Genet, nous le verrons, les personnages sont plutôt déplacés et démontés de manière à révéler une complexité cachée. Chez Céline, ils sont grossis, simplifiés, insultés et tournés en ridicule. Comme l'explique Godard dans la préface qui accompagne *D'un château l'autre*, c'est le premier et le seul roman de Céline qui réunit autant de personnages historiques : « Plus d'un

⁸⁷ Il évoque quelques lignes après cet extrait les A. M. G., les assurances maladie gratuites, dont il ne profite pas non plus.

⁸⁸ Henri Godard, in Louis-Ferdinand Céline, *Romans II*, op. cit., p. 1008.

critique, au moment de la publication originale, en a conclu à l'affaiblissement de l'imagination célinienne, qui se serait ici contentée d'enregistrer les scènes et les images que lui proposait le réel⁸⁹. » Puisque Céline était d'abord en guerre avec le réel, il ne pouvait évidemment pas se contenter d'une simple transcription. En analysant le portrait de la communauté du roman, nous allons voir comment travaille le texte afin de mettre en évidence les tensions provoquées par la guerre. Nous verrons que nous sommes loin d'un simple enregistrement de scènes ou d'images tirées des événements de l'après-guerre. La mise en scène de cette période produit même à certains moments du roman des scènes tout aussi imaginaires que celles qui sont relatées, nous le constaterons, dans les pages de *Pompes funèbres*. La position du narrateur est toutefois plus précise. Empêtré dans sa propre histoire, son enfance, ses souvenirs de la Grande Guerre, ses anciens succès littéraires, son exil, son séjour en prison et son retour en France, le narrateur ne se mêle pas aux acteurs de sa communauté comme le narrateur de Genet peut le faire, nous le remarquerons.

Le découpage que nous allons opérer au sein de la communauté du roman est bien entendu artificiel. Si le narrateur nous rapporte des images caricaturées des personnages qu'il côtoie, ces portraits sont toujours enchevêtrés les uns dans les autres, comme le sont le temps et les lieux. En effet, nous retrouvons de nombreuses associations entre les différents acteurs de la communauté comme dans ce passage : « leur hantise!... Mauriac, Achille, Goebbels, Tartre!... » (CA, p. 90) Ainsi, un nazi – Goebbels – se retrouve aux côtés de deux écrivains résistants – Mauriac et Sartre, surnommé Tartre par Céline – et d'un éditeur imaginaire – Achille, que les critiques céliniens identifient à Gaston Gallimard –, et partage avec eux le même aura négatif. Si l'on connaît les ambitions et la carrière littéraires de Goebbels, on peut sans doute mieux comprendre l'association de ces quatre figures historiques – elles sont liées à la littérature, mais cette hypothèse n'explique pas complètement leur réunion. Prenons un autre exemple : « eux là, eux autres, Racine, Loukoum, Tartre, Schweitzer, faisaient la quête de-ci... de-là... ramassaient les ronds et Nobel!... magots énormes! pâmés, bouffis, comme Goering, Churchill, Bouddha ! » (CA, p. 19) Un dramaturge du XVII^e siècle, un assistant éditeur imaginaire (Loukoum, inspiré par Jean Paulhan), un écrivain résistant et un médecin prix Nobel de la paix en 1952 pour son œuvre humanitaire en Afrique sont comparés à un

⁸⁹ *Ibid.*, p. XXIV.

commandant militaire nazi, à un chef d'état britannique et à une figure spirituelle. De toute évidence, les rapprochements faits par le narrateur n'ont pas de limites temporelles, géographiques, morales ou politiques. Selon lui, Racine, Loukoum, Tartre et Schweitzer ont tous le même but : obtenir de l'argent et de la reconnaissance. Lorsqu'ils s'agitent pour recueillir leur rétribution, ils ressemblent à Goering, Churchill ou Bouddha. Le narrateur prend quatre personnages connus pour leurs activités littéraires, politiques ou humanitaires et les ridiculise en les associant à l'image d'un homme corpulent au crâne dégarni et au visage rond qui court derrière son magot et se fait des réserves d'argent et de prix. Même si l'analyse nous permet de comprendre la logique derrière les associations du narrateur, on doit souligner une autre dimension à l'apposition de Goering, de Churchill et de Bouddha. Comme l'explique Christine Sautermeister, dans *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Céline fabrique à sa guise de petites communautés en associant entre eux des gens sans relation évidente. Il use de l'amalgame afin de les injurier⁹⁰. Par ce principe unificateur, il fabrique des groupes d'individus dont il se dissocie complètement.

3. Le monde littéraire

En dépeignant Racine, Loukoum, Tartre et Schweitzer comme des personnages avides d'argent et de reconnaissance, le narrateur les présente comme des gens pour lesquels le sort de la communauté n'a rien d'une priorité. Ils veulent arriver à s'élever au-dessus du groupe grâce à leur caractère d'exception. La question de l'individualisme, et par extension celle de la quête de gloire narcissique sont centrales dans *D'un château l'autre* ; nous les appréhenderons sous différents angles, mais elles concernent d'abord le monde des lettres. Comme le narrateur le répète à maintes reprises, les acteurs de la littérature sont, selon lui, toujours motivés par des objectifs strictement personnels : « ces gens de lettres sont terribles ! si affligés de moi-moiisme !... » (CA, p. 29) L'individualisme constitue une forme de retrait de la communauté. Le narrateur essaie toutefois de montrer comment les individualistes deviennent des figures de proue du plus grand nombre. Leur égocentrisme ne les exclut pas du groupe, puisque le désir de rayonnement exclusif les propulse aux sommets. La communauté aime et couvre de prix les personnages qui, paradoxalement, ne s'intéressent

⁹⁰ Christine Sautermeister, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002, p. 271.

pas à elle. Les médecins des pauvres et les femmes de ménage, qui possèdent un grand sens du sacrifice et dont nous parlerons à la fin de ce chapitre, ne reçoivent pas les mêmes éloges. Leurs actions prodiguées pour le bien de leur société sont, au contraire des écrits des gens de lettres, condamnées à l'invisibilité.

3.1 Les éditeurs

À partir de *Féerie pour une autre fois*, la place du milieu de l'édition croît en importance dans l'œuvre de Céline. Le narrateur célinien ne se gêne pas pour réfléchir à la vente de ses livres et à sa relation aux éditeurs. Nous ne nous intéresserons pas ici à la relation de Céline à ses éditeurs, abondamment documentée, commentée et analysée⁹¹, mais au rôle de l'éditeur dans la communauté du roman. Nous tenterons plus simplement de comprendre la place qu'Achille Brottin, Norbert Loukoum et Gertrut de Morney, le directeur des éditions Bérengères, occupent dans ce monde de l'après-guerre. Avant d'être décrit comme un égocentrique ou un profiteur, l'éditeur est un homme riche et important. Le narrateur le mentionne dès le début du roman : « Je suis d'avant 14, entendu... j'ai l'horreur de la folle dépense... quand je regarde les prix!... le prix d'un complet par exemple!... je me tais... je dis : y a qu'un Président, un 'Commissar', un Picasso, un Gallimard, qui peuvent s'habiller!... » (CA, p. 14) D'entrée de jeu, l'éditeur, par sa richesse et son sens des bonnes affaires, est placé en opposition avec le narrateur, pour qui le complet est trop dispendieux. Né avant la Grande Guerre, il a appris à faire des économies et à dépenser prudemment. Si l'éditeur est un personnage fortuné qui dilapide ses avoirs pour préserver une image favorable de lui-même, le narrateur est plutôt celui dont les achats sont toujours méticuleusement calculés par crainte de temps moins cléments. Ce bref passage suffit pour discerner la différence essentielle entre l'éditeur et le narrateur : l'un, comme l'homme politique ou comme Picasso, peintre célèbre et engagé, est un homme d'action qui a misé sur l'image, alors que l'autre est rongé et paralysé par sa crainte que le monde devienne pire encore. Il

⁹¹ Comme l'explique Godard dans une notice de *D'un château l'autre*, les relations réelles de Céline sont documentées dans sa correspondance. Sans être aussi violentes que dans le roman, les lettres entre Gaston Gallimard et Céline montrent une relation qui oscillait entre l'amitié et l'hostilité. Dans ses lettres avec Jean Paulhan, nous retrouvons la difficulté qu'avaient les deux hommes à travailler ensemble et la déception de Paulhan de ne pas parvenir à s'entendre avec lui. Avec Roger Nimier, cité sous son vrai nom dans *D'un château l'autre*, la relation était plus harmonieuse. Cette correspondance est disponible dans : Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la N.R.F.*, édition présentée, établie et annotée par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1991, 617 p.

doit modérer ses dépenses ne sachant jamais ce qui l'attend. Même s'il souhaite percevoir le plus de droits d'auteur possibles, le narrateur oppose son absence de goût de luxe à l'avarice de l'éditeur. Il répète, d'une part, ses préoccupations pécuniaires et affirme, d'autre part, offrir le fruit de son travail acharné au monde entier. Ses ventes de livre lui permettent de survivre et non d'amasser des richesses. Il y a bien évidemment quelque chose du bon sens dans la propension du narrateur à faire des économies, alors que les dépenses effrénées de l'éditeur s'en éloignent.

Avant d'être ses éditeurs, Brottin et Loukoum assurent surtout le lien entre le narrateur et le monde extérieur de l'après-guerre. Sortant à peine de prison, le narrateur imagine la tête de Loukoum qui l'attend et celle d'Achille tout juste derrière son assistant : « cinq ans madame! sortant de la cellule!... je verrais la têtère à Loukoum cassant la glace de cette mer, prise!... et l'Achille donc! » (CA, p. 16) L'isolement de Céline, tour à tour prisonnier et exilé près de la mer Baltique au Danemark, sera rompu par ses rencontres avec Loukoum et Achille qui seront le signe qu'il revient en France et retrouve une vie plus normale d'écrivain. Le narrateur n'est toutefois pas tendre à l'égard de ces deux personnages. Pour sa description de Brottin, il insiste sur l'aspect niais de ses yeux : « l'œil de merlan frit d'Achille » (CA, p. 23) et « son œil de merlan lubrique lui pendant derrière l'oreille!... » (CA, p. 26) Si avoir « les yeux de merlan frit » est une expression consacrée, Céline détourne son usage en faisant également de ceux-ci un signe de concupiscence. Lorsqu'on cuit un poisson, ses yeux sortent de leurs orbites et deviennent blancs, donnant ainsi l'impression qu'ils sont levés au ciel. Le regard du merlan frit est associé à un orgasme. Les yeux d'Achille lui pendent alors derrière l'oreille, comme sa langue aurait pu pendre à terre : sous le coup des pulsions sexuelles. Personnage à l'allure imbécile, Achille est aussi dépeint comme quelqu'un qui ne voit pas très bien. Si l'éditeur devrait être celui qui guide l'écrivain, le narrateur nous dit que son éditeur ressemble plutôt à un aveugle qui n'est pas en mesure de lire adéquatement ses manuscrits. Pour le narrateur, Brottin est précisément « l'Achille, saboteur conjuré dessous de tout » (CA, p. 75), saboteur au premier chef des écrivains. Le narrateur insiste sur ce point : Achille Brottin et Norbert Loukoum le briment dans son ouvrage. Qui plus est, Brottin s'appliquerait même à cette tâche puisqu'il est un « maniaque gâcheur! » (CA, p. 29), mais le narrateur ajoute qu'il est aussi un « philatéliste souillon! »

(CA, p. 29). Si Achille œuvre à gâcher ses écrivains, il s'investit avec la même ardeur à collectionner de façon ordonnée leurs écrits. Le narrateur répète à maintes reprises que le seul intérêt d'Achille est de remplir ses caves : d'argent, de livres ou de prix. Lorsqu'il s'agit de donner des avances aux écrivains sur leurs droits d'auteur, Achille devient un personnage dur et sévère, un « Hercule résistant » (CA, p. 75), qui ne cède jamais devant la pression. Céline en profite du même coup pour tourner en dérision le mot « résistant » en lui accolant l'avarice d'Achille.

Contrairement à la force virile de l'imbécile Achille, Norbert Loukoum, son assistant, est dépeint dans sa faiblesse et sa sensiblerie, comme en témoignent ses yeux toujours pleins d'eau : « il était là, il assistait à l'entretien... Norbert Loukoum, le Président de son "Pin-brain-Trust"... il opinait que c'était affreux!... les larmes lui venaient!... » (CA, p. 25) et « le Loukoum pleurard!... » (CA, p. 46) Si Achille est l'homme fort inébranlable, Norbert Loukoum joue le rôle de sa bonniche minutieuse et sentimentale. Le narrateur mentionne « la corseterie du Loukoum » (CA, p. 23) pour montrer qu'il est l'ouvrier de l'édition, celui qui travaille attentivement sur les textes édités par Brottin. Les références à la dentelle ou à la lingerie, dans l'œuvre de Céline, rappellent le travail patient de la mère de Ferdinand dans *Mort à crédit*. Loukoum est présenté comme un être féminin, exploité par son employeur. La piste de la féminité de Loukoum semble se confirmer plusieurs pages plus loin lorsque le narrateur compare sa tête à un vagin : « je le vois le Loukoum, prélat s'il en fut!... tous les débiles mentaux pour lui!... sa molle tronche en forme de vagin, si... si préhensive ! si gluante! » (CA, p. 155) et « Loukoum moins que tous! vagineux vide » (CA, p. 220). La comparaison au « prélat » rappelle qu'il n'est pas tout à fait une femme, mais plutôt un homme féminin, comme un ecclésiastique, qui renonce d'une certaine manière à sa masculinité. La tête molle de Loukoum, préhensive et gluante, peut être facilement maniée par Achille. Parfait assistant d'Achille, Norbert ne porte jamais ombrage à son patron en raison d'un renoncement, volontaire ou non, à ses traits masculins⁹². Dans *Pompes funèbres*, on découvre un Hitler émasculé. Cette castration imaginée de Hitler, évoquée dans plusieurs scènes du roman, est une manière de montrer la faiblesse et les vices du maître. Chez Céline, on retrouve la même stratégie, mais Norbert est dépeint, en réalité, plus favorablement

⁹² « le Grand-Castrat Loukoum » (CA, p. 69).

qu'Achille. Parce que Norbert est exploité par Brottin, le narrateur témoigne quand même d'un respect à l'égard de son travail : Norbert a le sens du sacrifice qu'Achille ne possède pas.

Malgré sa mollesse, Norbert s'intéresse à la littérature. Il est toutefois évident que les préoccupations de son patron sont ailleurs. Achille n'a d'intérêt que pour son argent et ses caves. Le narrateur n'a pas en très haute estime le contenu de ces dernières : « tout drouille!... plein les caves d'Achille!... » (CA, p. 31) Les invendus d'Achille ne sortiront jamais des oubliettes. Plongé dans sa cave avec ses yeux aveugles, Achille ne sait rien de la valeur esthétique de ses avoirs : « Brottin plein de "Goncourt" plein sa cave!... plein de romans nuls, comme s'il les chiait!... vlafl vloof! si vous le trouvez plus pénard l'œil encore plus merlan que coutume c'est qu'il est en train de réfléchir, cogiter, chier, son dix mille et treizième auteur, le Roi de l'Édition ça s'appelle! » (CA, p. 29) L'éditeur devrait avoir le regard vif et aiguisé pour découvrir les talents, mais il n'est pas à la hauteur de son métier et il a besoin de Norbert qui s'écorche les yeux sur les textes à sa place, comme un ouvrier qui fabrique de la lingerie. Le narrateur compare Achille et Norbert à son ancien éditeur, Robert Denoël, accusé de collaboration et assassiné pendant l'épuration⁹³ :

Puisque nous sommes dans les Belles Lettres je vous parlerai de Denoël... de Denoël l'assassiné... oh! qu'il avait d'odieux penchants!... s'il fallait il vous fourguait, bien sûr, bel et bien! le moment venu, les circonstances... vous étiez ligoté, vendu!... quitte à se reprendre, s'excuser, comme tel... tel... (cent noms!) cependant un côté le sauvait... il était passionné des Lettres... il reconnaissait vraiment le travail, il respectait les auteurs... tout à fait autre chose que Brottin!... Brottin Achille, lui, c'est l'achevé sordide épiciier, implacable bas de plafond con... il faut penser que son pèze! plus de pèze! encore plus! le vrai total milliardaire! et toujours plus de larbins autour!... langues hors et bien déculottés... (CA, p. 20)

Le narrateur précise, d'entrée de jeu, que les odieux penchants de Denoël ressemblent à ceux d'Achille. Le mot « fourguer », selon le « Vocabulaire populaire et argotique » qui accompagne les œuvres de Céline dans la Pléiade, désigne la vente d'objets volés. Les fameuses caves d'Achille sont des lieux de recel, puisqu'Achille y entpose des œuvres qu'il

⁹³ Les premiers romans de Céline, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, ont été publiés chez Denoël. Les pamphlets furent aussi publiés par Denoël. La maison Gallimard a acheté les droits sur l'œuvre de Céline après la période de la Libération.

« vole » aux auteurs et à d'autres éditeurs, n'ayant pas travaillé pour les concevoir. Dans la logique célinienne, l'éditeur est celui qui « fourgue » des biens qui ne lui appartiennent pas. « Ligoté » et « vendu », l'écrivain est traité comme une vulgaire marchandise. Mais si Achille, « l'achevé sordide épicier », est un crétin qui vend les œuvres de « légumes » qui ne sont pas mieux que lui, Denoël, lui, savait lire et reconnaître le métier d'écrivain. La vraie passion pour les Lettres de Denoël lui permettait de juger les œuvres et d'en reconnaître la valeur littéraire en plus de l'éventuelle valeur commerciale. Denoël, au contraire de Brottin, était un lecteur :

Denoël l'assassiné lisait tout... Brottin lui est comme Claudel, il regarde la page des « valeurs »... la lectavure, c'est le « Pin-brain-Trust » : Norbert Loukoum, président!... ah!... pensez à ça fume, se lave les pieds et joue de la trompette, en fait de lectavures! et si ça se décide pile ou face! ça fera qu'un auteur de plus!... des mille et des mille, plein la cave! ils fouteraient le tout à la poubelle?... les boueux les liraient pas!... je me moque... poubelle!... j'ai bonne mine!... vidage des ordures? moi qu'ai deux poubelles qui m'attendent!... si j'y vais pas, qui ira?... pas Brottin!... à moi la tasse!... hardi! petit! pas Loukoum! plutôt mourir!... (CA, p. 20-21)

Comparé à l'écrivain Paul Claudel, Achille Brottin est associé au groupe d'écrivains résistants réunis autour de Tartre, même s'ils n'ont pas des positions assimilables. À l'opposé, Denoël était plus près des ordures, des écrivains collaborateurs qui, comme le narrateur, portent désormais leurs déchets à la rue sans se soucier de leur image. Brottin et Loukoum sont accusés d'être des bien-pensants incapables de jugement et pourtant obnubilés par la droiture morale de leurs écrivains qui n'ont jamais été entraînés dans la boue. Or, le bon éditeur est celui qui lit « les boueux ». Denoël avait le jugement nécessaire pour accueillir les voix qui n'avaient pas encore leur place dans « la page des valeurs sûres ». Il était le cancre ingénieux capable de s'associer aux écrivains de mauvaise réputation : « tenez, Denoël!... Denoël, l'assassiné... roublard, doublard s'il en fut » (CA, p. 191). D'une certaine manière, il était l'homme de sens commun dont avait besoin un écrivain comme le narrateur. La deuxième manifestation du sens commun apparaît en effet à travers cette figure de l'éditeur assassiné. Plus près du bon sens que de la rationalité commune, Denoël, qui n'est pas obnubilé par les richesses et les apparences comme Achille, est capable de retrouver en lui cet instinct qui lui permet de mesurer avec justesse l'intérêt des textes. Nous avons déjà compris que les éditeurs assuraient pratiquement seuls le lien entre le narrateur et la communauté. En

sortant de la prison, ce sont leurs visages qu'il voit en premier. En retrait à Meudon, ses patientes constituent son autre lien le plus significatif avec la société, même si l'opinion de ses malades ne jouait pas en sa faveur. Le narrateur n'est pas mieux servi avec Achille et Brottin. S'ils devraient l'aider à reprendre contact avec la réalité, ils ne sont ni l'un ni l'autre en mesure d'occuper cette fonction directrice. L'esprit d'Achille est trop embrouillé par l'appât du gain et Loukoum est trop soumis à son patron et absorbé par son travail. Alors que, au contraire, Denoël représentait l'équilibre parfait. Il avait suffisamment d'instinct et de connaissance du milieu littéraire pour avoir le sens du réel.

Maintenant que Denoël est mort, le narrateur se retrouve contraint de négocier avec ceux qui possèdent les droits sur son œuvre. Ceux-ci veulent retrouver la « valeur » passée de Céline en le ramenant vers ce qui avait provoqué le succès critique et commercial de *Voyage au bout de la nuit* : son humour. Peu intéressés par ses ambitions actuelles, ses nouveaux éditeurs lui répètent continuellement qu'il doit revenir à cette manière particulière qu'il avait de provoquer le rire : « Achille Brottin me l'a dit l'autre soir : "Faites rire! vous saviez, vous savez plus?..." il était surpris! » (CA, p. 24), « Je pense... j'anticipe... les deux autres continuent à me parler... Achille, Loukoum... je les écoutais plus... ils se répètent! "que vous étiez drôle autrefois!" » (CA, p. 27) Le rire a une valeur de vente pour les éditeurs, mais aussi une valeur sociale. Ce rire n'est pas nécessairement un rire de groupe. On peut rire par cynisme ou rire seul comme un fou. Mais, dans *D'un château l'autre*, il est évident que cette époque révolue où le narrateur était drôle correspond au moment où il était mieux intégré à sa communauté. Le premier livre édité par Brottin, *Normance*, titre de la première partie de *Féerie pour une autre fois*, a été un échec⁹⁴. Malgré les accusations de collaboration qui pèsent sur lui, le narrateur était déjà dans la « page des valeurs » en raison de ses succès passés. Mais, depuis *Normance*, il n'est plus rentable. Il doit trouver le moyen de mousser ses ventes, pas tant pour vivre (il répète souvent qu'il se contente de peu), mais parce qu'il est endetté. Cette dette est double. Il doit de l'argent à son éditeur qui a investi en lui : « conclusion : Céline vous n'existez plus!... vous nous devez des sommes énormes » (CA, p.

⁹⁴ « *Normance*, question livre, a été qu'un affreux four!... parce que ceci!... parce que cela!... en plus de saboté comme!... par Achille, sa clique, ses critiques, ses haineux 'aux ordres', canards enragés!... » (CA, p. 71)

25). Mais, surtout, il doit sa vie à tout le monde puisqu'il a échappé à une condamnation à mort : « Achille me prend plus au sérieux... "Vous vous plaignez?... diable! y en a d'autres! et qui se plaignent pas! vous auriez pu être fusillé!... non?" » (CA, p. 55) Le roman laisse entendre que de redevenir aussi drôle qu'il l'a déjà été lui permettrait de rembourser son dû.

Le rire serait donc une manière pour le narrateur de s'impliquer dans sa communauté, en donnant aux autres précisément ce qu'ils attendent de lui. Ce faisant, il accepte la place qu'on lui concède, celle de fou du village. Le narrateur remet néanmoins en question cet humour qui déterminerait ses succès passés : « "écrivez-nous un autre *Voyage!*" les gens arrangent tout!... je peux bien avoir mon petit avis... moi! moi!... je trouve pas le *Voyage* tellement drôle... » (CA, p. 54) Même s'il se montre critique à l'endroit des commentaires élogieux qu'il reçoit à propos de son humour d'autrefois, il y a un consensus autour de lui sur cette question. Même Gertrut, le directeur des éditions Bérengères, qui aimerait attirer le narrateur dans sa maison, insiste à ce sujet : « "Retrouvez-nous votre drôlerie, Céline!... écrivez donc comme vous parlez! quel chef-d'œuvre!..." » (CA, p. 55) Le « retrouvez-nous » de Gertrut veut tout dire. Les rires déclenchés par les textes du narrateur appartiennent désormais à la communauté. Puisqu'on lui a laissé la vie sauve, il doit bien à ses contemporains un petit rire ou deux. Le projet du narrateur n'est pourtant plus de répondre aux attentes : « je ne travaillerais pas à vous faire rire! pour régaler encore l'Achille! et toute sa clique "faux enculés!"... quelle honte!... » (CA, p. 136) L'enjeu de son travail ne se situe plus dans l'ironie ou le cynisme qui caractérisaient selon Achille et les autres les écrits passés du narrateur. Il fait fi des compliments qu'on lui adresse sur *Voyage*, puisque selon lui ce roman est responsable de ses déboires : « c'est le *Voyage* qui m'a fait tout le tort!... mes pires haineux acharnés sont venus du *Voyage*... Personne m'a pardonné le *Voyage*... depuis le *Voyage* mon compte est bon!... » (CA, p. 54) Évidemment, il s'agit d'une manière de minimiser les conséquences de la publication des trois pamphlets antisémites. Le compte du narrateur est bon depuis le *Voyage* parce qu'on lui a donné un cadre auquel il doit correspondre. Il doit être drôle, mais aussi retrouver sa verve de jadis : « vous n'avez plus aucune verve!... avez-vous honte? quand Loukoum dit verve vous entendez une drôle de chose... tellement il a la bouche lourde grosse... l'âge! et aussi que les mots lui sortent comme moulés... » (CA, p. 25) Les mots de Loukoum lui sortent comme moulés, parce que,

comme Achille, il est incapable de regarder réellement son auteur. Il ne cherche plus qu'à retrouver cette verve amusante qu'avait Céline avant la guerre.

L'éditeur Achille Brottin s'intéresse au narrateur parce qu'il est un investissement. Il insiste beaucoup sur la valeur éternelle que constituent les œuvres littéraires. La cave d'Achille, bien remplie de livres, lui rapporte beaucoup d'argent aujourd'hui, mais lui en rapportera encore dans mille ans. Rêve ultime de l'homme d'affaires, la valeur commerciale de la littérature est infinie : « "Ah oui, Céline!... il est dans notre cave!... il en sortira dans mille ans..." personne parlera plus français dans mille ans! eh, con d'Achille! » (CA, p. 41) Pour le narrateur, cette accumulation dans la cave est une bêtise. Son œuvre est destinée à ses contemporains. Le choix de l'argot, si important dans la langue du roman, et la mise en scène de plusieurs figures importantes de l'actualité du milieu des années cinquante en France font de *D'un château l'autre* un roman dont la valeur immortelle est bien incertaine.

Rappelons-nous, Achille Brottin est un être d'apparence. Par contamination, Norbert Loukoum l'est aussi. Cette volonté de donner une belle image d'eux-mêmes va de pair avec leur négation du vieillissement : « ils veulent racheter tout à ma veuve! un morceau de pain!... pardi! j'ai l'âge, c'est entendu! mais le Norbert donc! il se voit pas? » (CA, p. 28) Le narrateur n'est pas mort, mais il emploie le mot « veuve » pour désigner sa femme, Lili, afin d'insister sur le fait que ses éditeurs ne le voient plus, et agissent comme s'il n'était plus vivant. Cette question de la négation de l'âge et de l'immortalité est importante dans une scène de *Nord* où le narrateur raconte le jour de l'anniversaire d'Achille :

mon Achille, tenez, est friand, mon philanthrope qui n'a plus d'âge... « Vous n'avez pas encore fini ? Céline, vous me devez des millions!... ne l'oubliez pas! » C'est le mois dernier que fut fêté son « n'a plus d'âge » !... qu'il ait été strabique et sourd, enfin presque, les infirmités, les abus, personne ne faisait plus attention, on le voyait buter dans les meubles, se faire répéter les questions depuis si longtemps, que personne ne remarquait plus... mais son « n'a plus d'âge » fut tout de même une heure émouvante... délégations d'employés et rédacteurs, chefs d'écoles, orphéons en tête, suivis de trois quatre cercueils en nylon, symboliques, parés de soutiens-gorge et bas noirs, tout ornés de couronnes d'immortelles à larges rubans « à notre Achille si bien aimé »... un des cercueils plein de hochets... l'autre plein de francs lourds... l'autre de lunettes... bien entendu, un mois de vacances pour ceux qui n'y étaient pas déjà... Je voyais là, que son « n'a plus d'âge », lui avait, en somme, réussi... le numéro spécial de la « Revue compacte »... « Il

n'a plus d'âge, il durera! » lui avait fait un bien énorme, une très forte piqure de vacherie... (N, p. 46-47)

Le narrateur raconte comment la négation de la réalité était de mise pendant la célébration du « n'a plus d'âge » d'Achille. Bien qu'il était de toute évidence complètement sénile, il fallait faire comme s'il ne l'était pas afin de laisser croire qu'il n'avait pas vieilli et que son image de jeune fringant était toujours d'actualité. La fête nie complètement le bon sens. « Il n'a plus d'âge, il durera! » Achille aimerait échapper à la mort grâce à sa cave. Il est au-dessus de la communauté de mortels à qui il vend aujourd'hui ses romans. Peu à peu, dans la trilogie allemande, l'œuvre de Céline s'immortalise sous le regard inquiet du narrateur. Dans *Rigodon*, le narrateur est obsédé par son passage prochain dans la Pléiade qui donnera à son œuvre cette valeur éternelle tant recherchée par Achille⁹⁵ :

Achille a qu'à s'occuper d'eux, il a la Pléiade et la Pléiade est faite pour... « reliques » foison, mirontons d'auteurs disparus... Nous ne sommes que trois vivants là-dedans je vous les ai cités : « Dur-de-mèche » « Buste-à-pattes » et moi-même qui veux pas répondre... pensez cette « Pléiade », trois vivants! tous les autres sont morts... le plus compact des charniers... là vous pouvez voir le vice d'Achille, à cent sept ans il inventera encore d'autres trucs... « contrats » qu'il appelle. (R, p. 291)

Derrière les surnoms injurieux de Dur-de-mèche et Buste-à-pattes, le narrateur désigne respectivement Malraux et Montherlant, deux écrivains mentionnés dans *D'un château l'autre*. Selon ses dires, il entrera vivant dans la Pléiade comme le sénile Malraux, un peu sourd, et Montherlant, l'écrivain déjà monumentalisé. Même s'il n'a pas été tué lors de l'épuration, le narrateur est traité comme un écrivain déjà mort qui a rejoint « le plus compact des charniers »; ce qu'il dit sur la vie de l'après-guerre n'a plus d'importance. Cette consécration rend ainsi ses écrits caducs et lui retire le droit de parole. On veut retrouver le Céline d'autrefois, drôle et verbeux, parce que Céline n'est déjà plus qu'un écrivain d'autrefois.

L'éditeur assassiné, Denoël, est un éditeur à l'ancienne, alors qu'Achille Brottin, incarne une nouvelle ère pour le monde des lettres. Il joue un rôle crucial dans la

⁹⁵ La préparation du premier tome des œuvres de Céline qui comprend *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* a commencé du vivant de l'auteur.

communauté du roman, bien davantage qu'en tant que simple éditeur, puisqu'il représente les hommes d'affaires de l'après-guerre et les patrons⁹⁶. Comme le souligne Godard, Brottin est « la dernière incarnation du patron : celui qui ne travaille pas et qui profite du travail des autres⁹⁷ ». Il exploite le travail des autres à la manière d'un proxénète. La comparaison est de Céline, qui le nomme, dans *Rigodon*, « mon mac Ben Achille » (R, p. 35), et qui parle de la Pléiade comme d'une « maquereauterie éhontée » (R, p. 307). Puisque l'appât du gain et l'investissement dans des valeurs éternelles comme la littérature sont les seules motivations de Brottin, il est aussi animé par un esprit compétitif. Sa relation avec les autres éditeurs est déterminée par celui-ci. Le narrateur le montre bien en parlant de la rivalité entre Achille Brottin et Gertrut. Il les imagine se battant à mort :

que Gertrut encadre le Brottin?... diable! putain! je veux!... qu'ils s'égorgent!... il faut! si vous y voyez la tronche œil pendant, vous m'avertissez que je jouisse!... je vous parle d'Achille... qu'ils se dépiautent à vif!... tous les deux!... bien rouges écarlates!... épeluchés!... l'étal pour tous... (CA, p. 65)

Le narrateur se régale du spectacle de ce combat. Celui-ci est particulièrement macabre. Ils s'arrachent la peau et passent ensuite sur la table du boucher. À l'issue de son combat rêvé, on devine qu'ils deviendront l'un et l'autre marchandise : pièces de viande dans un étalage. Pour le narrateur, Gertrut et Brottin s'équivalent bien⁹⁸; ils abusent de la même manière de leur auteur :

maintenant là, Gertrut, Brottin, c'était se kidnapper les auteurs!... mais un sport qu'ils se gardaient bien... oh! l'horreur!... comme de chier au lit!... c'était de tâter eux-mêmes du truc!... maquereaux pas fous! les auteurs meurent au labeur? alors?... les ânes aussi!... (CA, p. 76)

Les éditeurs sont paresseux, alors que les écrivains « se meurent au labeur ». Chez Céline, le fantasme de l'écrivain-ouvrier est partout. Au château de Sigmaringen, le narrateur s'exclame d'ailleurs : « vous étiez né fainéant maquereau... ou travailleur! » (CA, p. 219) Le

⁹⁶ Nous verrons plus tard d'autres personnages importants d'hommes d'affaires dans le roman : Pierre Dreyfus, PDG de l'usine Renault à partir de 1955, et Juanocivi ou Monsieur Joseph, homme d'affaires d'origine juive qui a fourni des pièces de métal aux Allemands pendant l'Occupation.

⁹⁷ Henri Godard, in Louis-Ferdinand, *Romans II*, op. cit., p. 1008.

⁹⁸ « Achille?... Gertrut?... ils sont aussi infects l'un que l'autre!... » (CA, p. 141)

travail minutieux de l'écrivain-ouvrier est valorisé au point de n'être jamais considéré comme une forme d'aliénation. C'est même tout le contraire. Les aliénés sont les éditeurs-proxénètes qui kidnappent des auteurs pour les faire travailler à leur place. Leur relation au monde se détériore, non pas parce qu'ils travaillent de leurs mains, mais parce qu'il ne le font pas. Leurs mains ne sont plus bonnes qu'à s'entretuer, qu'à perpétuer une logique de la concurrence au lieu de mettre la main à la pâte pour retravailler les textes qu'ils éditent. Gertrut tente de séduire le narrateur pour le convaincre de laisser tomber Achille :

Que je vous perde pas dans mes vétilles!... j'en étais à Gertrut Morny... ce vif intérêt qu'il me portait!... Tartuffe!... que je plaque l'Achille, saboteur conjuré dessous de tout, pour les Éditions Bérengères!... que je me perdais chez Achille!... que c'était sa joie, lui, Loukoum et toute sa tribu, de me réduire à rien! au profond de leur cave!... moi, mes ours!... (CA, p. 75)

Même si le narrateur sait qu'Achille et Loukoum tentent en effet de le réduire à rien pour accumuler ses livres au fond de la cave de la maison, il sait aussi qu'il sera traité de la même manière chez Gertrut. Il n'a pas d'intérêt à trahir, à devenir le Tartuffe, puisqu'il n'existe pas d'alternative réelle. Chez l'un ou l'autre, sa recherche de l'exactitude est incomprise : « fièvre pas fièvre! l'exactitude!... qu'Achille ou Gertrut me refusent mon œuvre?... que j'aie menti? pardon!... qu'ils me réfutent que c'était pas à Siegmaringen oui! alors? en panne? et qu'au quai, j'ai rien du tout!... pas *La Publique*!... ni les fantômes!...⁹⁹ » (CA, p. 139) Nous reviendrons sur les épisodes en Allemagne et sur celui de *La Publique*, mais dans cet extrait, nous voyons que les éditeurs l'éloignent de son projet au lieu de l'aider à réaliser ses ambitions, en le détournant de ce qu'il croit être la réalité. Dans un autre passage du roman, le narrateur précise que, malgré les critiques qu'il leur adresse, ses éditeurs sont moins pires que plusieurs de ses contemporains : « j'ai qu'à voir Achille et Gertrut... oh! ils m'écoeurent énormément... tout de même vous leur trouvez encore, dessous leurs rides plis et fanons, au tronc, à la fibre, des sortes d'espèces de finesses » (CA, p. 92). Derrière toutes les couches qui les recouvrent – plis et fanons –, les éditeurs ne sont pas des hommes si grossiers qu'ils le laissent croire.

⁹⁹ Céline écrit « Siegmaringen » plutôt que Sigmaringen, qui est l'orthographe la plus utilisée.

Nous apprenons dans un autre extrait du roman que Gertrut possède un « monocle bleu ciel ». Gertrut n'est pas aveugle comme Brottin, mais le narrateur insiste néanmoins sur les regards altérés des deux éditeurs. Le narrateur trace un parallèle entre la folie qui a conduit ses contemporains à la guerre et l'impatience obsédée d'Achille :

Achille m'a fait relancer hier, pourquoi je me faisais tant attendre?... vieux merlan frit libidineux, il a jamais écrit un livre, lui!... jamais souffert de la tête, lui!... merde! Loukoum son loufiat est venu me voir, pourquoi j'étais si grossier?... si fainéant? que son cher et vénéré Achille avait englouti des sommes fabuleuses en publicité tous les genres, des coquetails, autobus pavoisés, strip-teases de critiques, placards énormes à la « une », dans les journaux les plus haineux, les plus acharnés « anti-moi » pour annoncer que ça y était ! que je l'avais fini mon putain d'ours! et puis rien du tout!... ah! Loukoum, les bras lui tombent!... que je suis encore plus abruti plus fainéant que l'année précédente! qu'il osera pas le dire à Achille!... ce coup au pauvre vieillard!... qu'il osera jamais!... les égards qu'ils ont l'un pour l'autre!... même pour Gertrut, leur concurrent, monocle bleu ciel!... moi là je suis le trouble-fête, le fléau mauvaise foi cynique saboteur, mal embouché désastreux pitre... (CA, p. 290-291)

L'éditeur du narrateur aurait mobilisé tous les critiques, et surtout ceux qui le détestent, en vue de la publication de son prochain roman. Il les prépare d'avance pour provoquer un événement autour de la parution de son livre. Nous devinons que le narrateur fabule lorsqu'il évoque, entre autres, les autobus pavoisés et les strip-teases de critiques. Ici, la vérité dont il veut rendre compte n'est pas factuelle; il veut montrer plutôt le climat de tension qu'Achille Brottin cherche désespérément à produire autour d'un livre qu'il n'a même jamais lu puisqu'il n'existe pas encore. Son seul intérêt est que le livre provoque un scandale pour qu'il puisse empocher les profits. Le narrateur est un trouble-fête puisqu'il se refuse à écrire le brûlot comique dont rêve Brottin. De fait, il refuse qu'on se serve de lui pour produire une grande agitation littéraire, fête des nerfs, autour de la publication de son prochain roman.

La narrateur lance à la blague que les éditeurs sont « nos métronomes de l'existence » (CA, p. 430). Et si nous prenions cette idée au sérieux. Les éditeurs ne donnent peut-être pas la mesure du temps, mais peut-être livrent-ils malgré eux la juste mesure de l'air du temps. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur dépeint deux modèles d'éditeur dont les liens avec le sens commun sont fort différents : l'éditeur d'aujourd'hui, que représente Achille Brottin, et l'éditeur d'autrefois, qu'il illustre avec Robert Denoël. L'éditeur

d'aujourd'hui, que le narrateur présente comme un aveugle, ne jouit pas d'une expérience sensible complète. Puisqu'il lui manque un sens crucial, il n'est pas apte à transmettre, par le biais du sensible commun, sa lecture du monde. Non seulement est-il prisonnier de sa perception, mais en plus celle-ci est fautive. Ses ambitions financières et son désir pressant d'accumuler le plus de prix possible ne lui donnent pas accès au bon sens. Sa passion pour le gain ne lui permet pas d'examiner de façon terre à terre les défis que son métier comporte. En niant sa sénilité et sa cécité lors de la célébration de son « n'a plus d'âge », Achille prouve qu'il est complètement détaché du réel. En plus de ne pas avoir d'instinct pour détecter les bons écrivains, il n'a pas non plus de sens du réel qui lui permette de reconnaître les évidences. La seule version du sens commun qu'Achille Brottin paraît connaître est la rationalité commune, qu'il possède sans l'assumer. Il projette une image d'homme rationnel, mais le narrateur nous dit qu'il n'a aucune compréhension des ambitions esthétiques de ses auteurs. Son esprit est si banal qu'il se refuse à voir cette dimension centrale de la littérature.

L'éditeur d'autrefois, Denoël, entretient des rapports bien distincts avec le sens commun. Le narrateur louange souvent son instinct critique. S'il a bien cet instinct critique exceptionnel tant vanté par le narrateur, cela signifie qu'il est doté de sens plus fins et qu'il est capable de rassembler et de comparer ses perceptions entre elles pour avoir une image du monde plus complète. En plus d'une capacité de transmettre son expérience sensible, nous pouvons déduire aussi que l'éditeur d'autrefois détient un sens du réel qui lui permet de mesurer, avec plus de justesse que Brottin, sa place dans la communauté et l'importance de son travail. Le babil des femmes était une première manifestation du sens commun qui opprime le travail. Denoël, au contraire des patientes, voit au-delà des premières impressions. Il est homme de bon sens, et non de rationalité commune. Il peut donc juger de la sincérité et de l'ampleur des projets littéraires de ses auteurs. C'est pourquoi l'éditeur d'autrefois jouait pour le narrateur ce rôle de « métronome de l'existence », capable de le ramener vers le réel lorsqu'il était nécessaire de le faire.

3.2 Les écrivains français sous l'Occupation

Dans une scène de *Nord*, Roger Nimier, qui s'occupe de publier les œuvres du narrateur toujours associé à la maison d'édition dirigée par Brottin, lui fait part de ses chiffres de vente pour *D'un château l'autre*. Le narrateur accuse son éditeur de s'être retourné contre

lui puisqu'il refuse de promouvoir son roman dans la revue de la maison dirigée par Loukoum. Nous avons souligné, dans *D'un château l'autre*, que Brottin se vantait d'avoir de grands projets pour promouvoir le livre, mais qu'en réalité il n'avait cherché qu'à produire une agitation vaine autour de celui-ci. Le narrateur reproche par ailleurs à son éditeur de ne pas avoir imprimé suffisamment de copies du roman :

Roger vient me parler et me tenir un peu au courant de mes derniers échecs... *D'un château l'autre* ne se vend plus du tout... ils n'en ont pas tiré 30 000!... alors que tels et telles... et cy... en sont à 500 700 000... et qu'il se réimpriment ! et qu'on se les arrache! dans les gares et dans les jurys, dans les cocktails, dans les boudoirs... alors qu'est-ce que je peux bien foutre moi et ma cabale! La Revue Compacte d'Emmerderie... pourtant l'« Argus » de la Maison, refuse de me publier une ligne, même gratuite... vous dire où je me trouve!... la pourriture que je représente comme l'ont si splendidement conté, démontré, les plus grands écrivains de l'époque, droite, gauche, centre, flambeaux de l'universelle conscience, Cousteau, Rivarol, Jacob, Sartre, Mme Lafente et Larengon... cent autres!... cent autres encore en Amérique, Italie, Japon... (N, p. 321)

Le complot que le narrateur imagine se profile. La cabale n'est pas montée uniquement par son éditeur, qui serait fortement appuyé par « les grands écrivains de l'époque ». Tous sont contre lui. Nous nous arrêtons sur Mme Lafente et Larengon, que le narrateur surnomme Mme Triolette et Larengon dans *D'un château l'autre*, ainsi que sur Mauriac et sur Sartre, qu'il désigne plutôt sous le nom de Tartre. À travers le portrait que le narrateur fait des écrivains, nous pouvons reconnaître Céline qui règle ses comptes ou, plus précisément, comme le remarque Anne Élane Cliche dans « Féerie pour un temps sans mesure », qui « porte plainte devant l'absolu qu'il appelle la Vérité¹⁰⁰ ». Comme nous l'avons fait avec les éditeurs, nous nous intéressons le moins possible aux anecdotes biographiques pour tenter de comprendre plutôt la place des écrivains dans la communauté et leur relation au sens commun.

3.3 Elsa Triolet et Louis Aragon

Les personnages d'Elsa Triolet et Louis Aragon sont présents dans toute la trilogie et très importants dans *D'un château l'autre*. Dans le premier passage où ils sont mentionnés, le

¹⁰⁰ Anne Élane Cliche, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », *Figura : Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, no 12, 2005, p. 68.

narrateur cite aussi le journaliste français Georges Altman qui a travaillé notamment à l'hebdomadaire *Monde* dirigé par le communiste Henri Barbusse. Critique littéraire, Altman ne tarissait pas d'éloges pour *Voyage au bout de la nuit* au moment de sa sortie. Alors que Céline venait de rater sa chance d'obtenir le Goncourt pour son premier roman, Altman fit publier, le 10 décembre 1932, des extraits de *Voyage* dans *Monde* et écrivit à ce propos : « On aura compris que Louis-Ferdinand Céline est des nôtres¹⁰¹ ». Le narrateur, transformant la relation de Céline avec ses pairs, évoque souvent dans *D'un château l'autre* cette époque où il était « des nôtres », c'est-à-dire censément près de la gauche française et des communistes :

Quand je pense le 'chapiteau' que j'avais! qu'Altman qui me traite à présent de sous-chiure, de lubrique vendu monstre, honte la France, Montmartre, Colonies et Soviets, se rendait malade à bout de transes, l'enthousiasme, l'état où le mettait le 'Voyage'!... pas 'in pretto'! non! du tout! dans le 'Monde' de Barbusse!... aux temps où Mme Triolette et son gastrique Larengon traduisaient cette belle œuvre en russe... (CA, p. 30)

Altman, qui avait tant aimé *Voyage au bout de la nuit* et qui avait rangé son auteur parmi les plus grands écrivains, lui a retiré depuis tout appui allant même jusqu'à l'injurier. De « sous-chiure » à « lubrique vendu monstre », le narrateur est tour à tour un moins que rien et un opportuniste au service de l'envahisseur. Il est désormais le symbole de l'opprobre de la France et le déshonneur de Montmartre où il habitait pendant l'Occupation. Plus ironiquement, il est aussi la honte des Colonies, visitées par Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*. Le narrateur est désormais celui qui gêne les Soviets, admirés par les communistes français. Dans un élan de passion pour la Révolution d'Octobre, Triolet avait travaillé à une traduction russe de *Voyage au bout de la nuit*. Godard raconte que tout juste avant que Triolet n'entame ce chantier, Aragon avait publié chez Denoël une lettre « À Louis-Ferdinand Céline loin des foules », où il reprochait à l'écrivain ne pas avoir encore rejoint les rangs du parti communiste. En refusant un engagement officiel dans le parti, Céline prouvait à ses yeux sa « soumission la plus complète au régime capitaliste¹⁰² ». Dans un climat politique où la littérature faisait l'objet de censure et devait répondre aux exigences « esthétiques » du parti,

¹⁰¹ Henri Godard, in Louis-Ferdinand Céline, *Romans 2*, op. cit., p. 1068.

¹⁰² Louis Aragon, cité par Henri Godard, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 2011, p. 168.

la parution en 1934 de *Voyagski*, comme le nomme Céline, tiré à six mille exemplaires, fut sujette à la censure. Les éditeurs avaient retiré certains passages et modifié la structure du roman afin de ne pas heurter les valeurs du communisme soviétique. Le narrateur lance une boutade en évoquant cette histoire avec fierté : « c'est moi l'auteur du premier roman communiste qu'a jamais été écrit... » (CA, p. 410) À partir de *Voyage*, on avait en effet fabriqué un texte engagé. Pagès explique bien pourquoi, malgré l'abondance de questions politiques dans l'œuvre de Céline, son engagement sera toujours impossible :

Là où certains assignent à l'écriture une fonction libératrice, comme prise en charge d'une nécessité collective d'émancipation, Céline affirme la singularité absolue du créateur qui ne libère jamais qu'un monstre en lui. Aux révolutionnaires associés qui veulent s'inscrire dans un autre ordre du monde, il substitue la figure monstrueuse de celui qui est déjà hors des normes établies, un exclu parmi les exclus¹⁰³.

Ses textes resteront, comme leur auteur, gênants et inconvenants. Ils ne peuvent donc pas servir à valoriser un idéal progressiste. L'accueil enthousiaste de la gauche, et même de l'extrême gauche, ne pouvait en bout de ligne qu'aboutir à une immense déception. Pagès analyse le malentendu entourant *Voyage*, qui a été lu comme une œuvre de « littérature prolétarienne ». Pour appartenir à ce genre, il aurait fallu que les romans de Céline rendent compte d'une conscience sensible et approfondie des classes sociales, et surtout qu'ils aient la volonté d'en faire état sous une forme littéraire. Même si la question de l'appartenance de classe apparaît à de nombreuses reprises dans ses textes, nous l'avons vu brièvement en analysant le personnage de Loukoum à qui il accorde un statut d'ouvrier, son œuvre échappe au genre puisqu'il « cherche à soustraire son style des conventions socioculturelles¹⁰⁴ », dont il aurait besoin pour être le littérateur prolétarien qu'on voit en lui.

Dans *Rigodon*, le narrateur met en scène une conversation avec Roger Nimier où il ne manque pas de se moquer de la gauche en prétendant que son appui pourrait l'aider à vendre plus de livres. À la fin de cette discussion, il se remémore la traduction russe du *Voyage* :

¹⁰³ Yves Pagès, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

Encore un effort... ah, il me semble... oui! oui!... je crois!...

— Dites le *Voyage*?... 1933!...

— Alors?

— En russe!

— Il a été traduit en russe?... en russe... et par qui?...

— Par Mme Elsa Triolet!

— Elle parlait français?

— Quelques mots... très peu... mais le très grand povoïte l'Harengon en mit un fort coup!

— Bravo! bravo!... mais vous êtes sûr?...

— Et comment!... je les ai vus moi-même, de mes yeux, en plein boulot! traduisant mon ours... ils occupaient un atelier... vitré!... suis-je assez précis? (*R*, p. 191-192)

Il remet d'abord en question la crédibilité de sa traductrice. Dans les faits, Triolet, née en 1896 à Moscou, a appris le français enfant et a immigré en France en 1919. Elle n'eut sans doute pas besoin des conseils du poète Aragon. À l'évidence, le narrateur se moque complètement des faits historiques, comme il se fiche des déboires des résistants pendant l'Occupation. Il veut la présenter comme quelqu'un qui ne savait pas très bien ce qu'elle faisait, à la fois marionnette des Soviets et d'Aragon. Le « gastrique Larengon » était celui qui, comme les sucs qui transforment les aliments dans l'estomac, œuvrait à altérer le texte de *Voyage*. Grâce à l'aide d'Aragon, le texte sera donc plus digeste, plus acceptable aux yeux des éventuels lecteurs russes. Par cette évocation de la traduction de *Voyage*, le narrateur, traité par le passé de « lubrique vendu monstre », opère un renversement : il montre que Triolet et Aragon s'étaient mis au service des Soviets, et ce, à la vue de tous, dans leur atelier vitré que le narrateur avait visité jadis. Il retourne l'injure contre eux, les présentant à leurs tours comme des vendus : « et si Hitler avait gagné?... Aragon passé S.S.?... Triolette, Walkyrie de charme?... » (*CA*, p. 65) Dans cette victoire imaginée de Hitler, le narrateur voit Aragon rejoindre les rangs des S.S. et Elsa Triolet devenir une séductrice guerrière, une charmeuse de barbares.

Le personnage de Triolet construit par le narrateur est peut-être combatif, mais n'a rien de la véritable guerrière qu'il mettra plus tard en valeur. La figure de Louise Michel traverse l'œuvre de Céline, et Yves Pagès la désigne comme la Jeanne d'Arc de Céline. Dans une scène de *D'un château l'autre*, que nous analyserons attentivement plus loin dans ce

chapitre, une actrice jouant le rôle de Louise Michel se montre en colère devant la foule. Pour le narrateur, il est évident qu'Elsa Triolet n'aurait pas été à la hauteur de ce rôle : « Maintenant il est plus question, vous verrez pas Kroutchef, Picasso, Triolette se montrer escaladant une chaise... » (CA, p. 68) En plus d'imaginer Elsa Triolet en « Walkyrie de charme », le narrateur la voit aussi avec son « bikini de choc » aux côtés de l'armée soviétique écrasant la révolte de Budapest en 1956¹⁰⁵. Bien sûr, nous pouvons lire l'association entre le caractère martial et le charme de Triolet comme une façon de la ridiculiser et surtout de se moquer de sa féminité. Cela dit, il faut se rappeler le rôle que joue la séduction dans *D'un château l'autre*. La séduction est cet attrait dont est désormais dépourvu le narrateur et qui permet aux médecins plus jeunes de s'attirer les faveurs des clientes. La séduction est aussi la force du tueur en série français, Henri Désiré Landru, abondamment cité dans l'œuvre de Céline¹⁰⁶, ce qui montre bien que ce charme n'est pas que l'apanage des femmes dans *D'un château l'autre*. L'expression « bikini de choc » ne met pas uniquement l'accent sur la féminité de Triolet, mais aussi sur sa volonté, en tant que séductrice, d'être du côté du pouvoir.

Pour appuyer notre lecture du portrait d'Elsa Triolet dans *D'un château l'autre*, il importe d'examiner le pamphlet de Céline, *Mea Culpa*, publié chez Denoël en 1936. Premier de ses quatre pamphlets, *Mea Culpa* ne défend pas comme les autres des thèses antisémites, mais porte plutôt sur son anticommunisme. À la suite de la publication de la traduction russe du *Voyage*, Céline visite l'U.R.S.S. au cours de l'été 1936¹⁰⁷. C'est au lendemain de ce séjour qu'il rédige *Mea Culpa*. Le pamphlet paraît à peu près en même temps que *Mort à crédit*. Rappelons que Céline s'attarde, dans *Mort à crédit*, à faire un portrait de la cruauté ordinaire en représentant les petites gens. Il importe, selon lui, de dénoncer la voracité des prolétaires : « Être la grande victime de l'Histoire ça ne veut pas dire qu'on est un ange! Il s'en faudrait

¹⁰⁵ Nous reviendrons sur ce passage lorsqu'il sera question des figures de l'actualité des années 1950 dans le roman : « À cette époque donc, pavois la chiasse, toute la grelottine au pillage, tous les déserteurs au triomphe, toute la remontée des francs-foireux, vengeance des quarante millions de trouilles, si c'était bon que j'aie regardé! comme si Larengon relaps, Triolette en "bikini de choc" allaient traverser le pont de Pest... » (CA, p. 64)

¹⁰⁶ Nous y reviendrons dans la partie de ce chapitre consacrée aux criminels.

¹⁰⁷ Le voyage est raconté par Godard dans *Céline*. Grâce à un rapport de la police soviétique révélé en 2006, on connaît mieux les détails du séjour. Henri Godard, *Céline, op.cit.*, p. 232-235.

même du tout au tout!... Et pourtant c'est ça le préjugé, le grand, le bien établi, dur comme fer¹⁰⁸!... » Pour lui, le communisme, en plus de se fonder sur un éloge sans discernement des vaincus de l'histoire, veut bâtir le rêve d'une homogénéisation totale de la société : « C'est la fin des hontes, du silence, des haines et des rognés cafouines, une danse pour la société tout entière, absolument entière. Plus un seul infirme social, plus un qui gagne moins que les autres, qui ne peut pas danser¹⁰⁹ ». Présentée brièvement, la critique de Céline a toutes les allures d'une caricature du projet communiste. Bien sûr, il y a toujours une part d'exagération dans l'écriture de Céline, mais ce qu'il reproche au communisme c'est de se fonder sur un faux projet commun qui ferait abstraction du caractère vorace des plus misérables et qui voudrait, au final, éliminer les vaincus en les propulsant dans un monde où les individus seraient tous identiques. Comme l'écrit Philippe Muray, toutes les exagérations de Céline montrent la mesure de ses angoisses provoquées par une immense perte de repères et de sens :

L'exagération, le délire, l'ampleur du lyrisme, le grossissement de la vision, cette manière qu'il a sans cesse d'élargir son thème bien au-delà des limites de la vraisemblance ne traduisent au fond qu'une seule et même chose. [...] C'est toujours de l'origine et des effets d'une certaine angoisse qu'il est question, de l'origine et des effets d'une certaine peur définitive sur un sujet qui s'en trouve perdu pour le monde¹¹⁰.

Dans un passage du *Mea Culpa*, qui n'est pas exempt de raccourcis historiques et d'in vraisemblances, Céline dénonce ironiquement l'esprit commun que le communisme entraînerait : « La politique a pourri l'Homme encore plus profondément depuis ces trois derniers siècles que pendant toute la Préhistoire. Nous étions au Moyen Âge plus près d'être unis qu'aujourd'hui... un esprit commun prenait forme¹¹¹. » Pagès propose une lecture

¹⁰⁸ Il y a quand même une ironie à ce que Céline, qui utilise abondamment son statut de victime de l'histoire, fasse une telle critique. Louis-Ferdinand Céline, *Mea Culpa*, édition établie par Henri Godard, Paris, Du Lérot, 2011, p. 20.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁰ Philippe Muray, *op. cit.*, p. 59.

¹¹¹ Louis-Ferdinand Céline, *Mea Culpa*, *op. cit.*, p. 28.

intéressante de *Mea Culpa* où il explique que Céline entrevoit en U.R.S.S. un système fondé sur une « morale des esclaves¹¹² », et que là réside sa pire crainte :

L'esclave « libre », pour Nietzsche comme pour Céline, ne peut créer qu'un monde utilitariste, fondé sur un « égoïsme rageur, fielleux », au service d'une « classe plus surnoisement tyrannique ». La nouvelle société qu'il engendre, après sa « bonne revanche », est à l'image de « tous les vilains instincts de cinquante siècles de servitude ».¹¹³

Les personnages qu'il construit dans *D'un château l'autre* autour de Triolet et d'Aragon sont inspirés de cette critique du communisme; ils représentent ainsi les intellectuels qui œuvrent à promouvoir la « bonne revanche » des esclaves. C'est une revanche qui a un sens précis et qui a été légitimée par un ressentiment historique. Pour le narrateur, le monde des lettres est empreint de narcissisme. Il va donc de soi, dans la logique célinienne, que les écrivains se mettent au service de l'égoïsme rageur et fielleux des esclaves libres. Dans la scène de *Rigodon* où le narrateur raconte à Nimier l'histoire de la traduction du *Voyage*, il décide d'envoyer une lettre à Elsa Triolet pour avoir des nouvelles de celle-ci¹¹⁴ :

Je le laisse partir et dare-dare je saute sur une feuille... une lettre à Mme Triolet!... bien courtoisement j'ose... je lui demande si depuis 34 elle n'a pas entendu parler de ma traduction? et j'attends... quinze jours... deux mois... un an... rien! Mme Elsa boude... pas découragé du tout, tant que j'y suis, je m'adresse, encore parfaitement poli, à l'Ambassade de l'U.R.S.S. (R, p. 192-193)

Il poursuit son portrait défavorable d'Elsa Triolet en présentant une femme boudeuse et rancunière qui ne daigne même pas répondre au narrateur qui se présente à elle rempli prétendument de bonnes intentions. Évidemment, il écrit à Elsa Triolet sous le prétexte d'obtenir des preuves concrètes de ses bonnes relations avec la gauche, mais il se moque aussi d'elle, la tourne en ridicule en soulignant l'échec de son entreprise. Elle a voulu s'emparer du *Voyage* pour en faire une grande œuvre communiste et elle n'a pas réussi. Triolet ne peut être en relation avec le sens commun, puisque son esprit est occupé à chercher

¹¹² Yves Pagès, *op. cit.*, p. 278.

¹¹³ *Ibid.*, p. 279.

¹¹⁴ La lettre a été écrite pour vrai. Godard écrit que Céline était sans doute persuadé qu'on ne lui avait pas versé tout l'argent qu'on lui devait pour ses droits d'auteur. Henri Godard, *Céline, op. cit.*, p. 525.

comment elle pourrait instrumentaliser les œuvres et les idées afin d'accomplir son grand projet communiste. Elle n'agit pas avec ses instincts et n'est pas à l'écoute des autres, elle ne veut qu'imposer ses valeurs à sa communauté.

3.4 François Mauriac

Moins important dans le roman qu'Elsa Triolet, François Mauriac apparaît néanmoins à quelques reprises¹¹⁵. Il fait partie de la « clique fins madrés!... » (CA, p. 148) qui dominant les lettres françaises¹¹⁶. La clique, élégamment tachetée, comme un beau bois ou une porcelaine, est précieuse et distinguée. Son caractère madré met également en évidence la ruse que le narrateur lui prête, ruse dont elle userait afin de s'assurer un contrôle sur le milieu littéraire. Pour le narrateur, cette coterie est formée des voleurs qui l'ont dépouillé de ses biens à Montmartre au moment de la Libération :

j'ai des nouvelles de mes pillards, je me tiens au courant, ils se portent à merveille! le crime leur a bien profité!... l'agent Tartre, donc!... à genoux pendant les fritz, passé idole de la Jeunesse, Gran Sâr blablateux!... pâmé, menton, cul mou, rillettes, lunettes, odeurs, tout! métis de Mauriac et morbac!... chouïa de Claudel Gnome et Rhône! fragiles hybrides!... bourriques et la Peste! le crime paye! (CA, p. 20)

Nous reviendrons au portrait de Sartre, mais remarquons, pour l'instant, que l'agent Tartre était selon le narrateur « à genoux pendant les fritz ». Par « fritz », Céline reprend, on le sait, un terme argotique qui servait à désigner les Allemands et souvent plus précisément ceux qui occupaient la France pendant la guerre. Jamais « les pillards » du narrateur ne sont représentés comme des résistants, bien au contraire. Si, dans *Pompes funèbres*, Genet présente le personnage de Jean D. comme un héros, il n'y a jamais un tel héroïsme chez Céline parce que le seul qui a droit à ce statut dans le roman est le narrateur. Ce dernier présente d'ailleurs l'agent Tartre à genoux, soumis et impuissant devant les ennemis. Le philosophe français, qui se prosterne devant les Allemands, ressemble à Mauriac et à Claudel,

¹¹⁵ Dans la biographie de Godard, on apprend que Mauriac et Céline furent en contact après que l'auteur du *Nœud de vipères* ait mentionné *Voyage au bout de la nuit* dans *l'Écho de Paris*. *Ibid.*, pp. 174-175.

¹¹⁶ « Norbert Loukoum, je le fais exprès, ça l'emmerde, je lui parle du cabanon... il y a jamais été, pardi!... lui!... ni Achille!... Malraux non plus... Mauriac non plus... et le fœtus Tartre!... et Larengon!... la Triolette aux cabinettes!... comme ça toute une clique fin madrés!... » (CA, p. 148)

que le narrateur désigne sous le nom de « Claudel Gnome et Rhône ». À partir de 1938, Claudel a été membre du conseil d'administration de la Société des Moteurs Gnome et Rhône qui fabriquait principalement des moteurs pour l'aviation. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, son directeur d'origine juive, Paul-Louis Weiller, a été écarté de la compagnie, et les usines de la compagnie, saisies par les occupants, ont servi à l'effort de guerre. Céline évoque le lien de Claudel avec Gnome et Rhône pour ternir la réputation des résistants qui ne sont pas, selon lui, sans failles ni sans relations avec les collaborateurs.

L'auteur de *Thérèse Desqueyroux*, contrairement à Claudel, qui entre à l'Académie française en 1947 grâce à son appui, est toujours présenté sous un jour plus favorable ; du moins, le narrateur préfère l'ironie aux insultes pour le désigner : « Mauriac, enfin, enfin, enfant de chœur!... nous emmerdant plus!... tous ses refoulements exposés!... une ampoule avant chaque repas! garanti par les Assurances!... » (CA, p. 32) Le narrateur le présente comme un homme ridicule, dont tous les refoulements sont exposés, un homme qui tente tant bien que mal de cacher ses véritables pensées, même si certains de ses secrets finissent par se manifester au grand jour malgré lui. Mauriac détient le rôle de l'« enfant de chœur ». Comme Sartre que le narrateur présente à genoux devant les Allemands, Mauriac est dans une posture de servitude vis-à-vis de l'Église. En tant que servant de messe, non seulement Mauriac prend-il part aux cérémonies, mais il assure la poursuite des rituels. Mauriac, qui prendrait, selon l'image construite par le narrateur, « une ampoule avant chaque repas! », est un être de routine, une personne attentive aux rituels journaliers que requièrent les soins de son corps. Il est aussi prévoyant que prévisible. Il provoque l'ennui du narrateur. En détournant l'expression « passer comme une lettre à la poste », le narrateur imagine Mauriac plat comme une enveloppe qu'il devra tout de même huiler un peu pour l'aider à entrer dans la trame de l'Histoire :

dans le sens de l'Histoire? parfait!... Mauriac, ça sera rien lui en feuille!... platitude, petits cris girondins! il passera comme à la poste!... je l'encouragerai... 'Vas-y! vas-y! huile! huile! François!' mais je me ravise... (CA, p. 53)

Mauriac l'ennuyeux devient physiquement sans relief, il est quelqu'un que l'on accueille sans difficulté. L'écrivain ne dérange pas, malgré ses petits cris girondins qui pourraient être agressants. Rappelons que la Gironde est un groupe politique de la Révolution française

composé d'ardents républicains, que le narrateur évoque afin de tourner en dérision toutes les interventions politiques de Mauriac, qu'il juge affectées. Selon le narrateur, l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* est naïf dans ses prises de position dont il ne maîtrise pas la signification : « Mauriac peut parler 'communisme' il saura jamais ce qu'il cause! » (CA, p. 64) Si Triolet, selon lui, savait très bien ce qu'elle défendait en s'associant au mouvement communiste français, Mauriac, lui, est à la merci des idées politiques des autres, comme à la merci des autorités catholiques et de leur idéologie.

L'actualité du début des années cinquante occupe, nous l'indiquions plus tôt, une partie importante de *D'un château l'autre*. Le narrateur ne manque bien sûr rien de l'octroi du prix Nobel de littérature à Mauriac en 1952, puisque, par ce triomphe, ce dernier devient son rival :

Un coup, une idée!... ils me donneraient moi un prix Nobel?... Ça m'aiderait drôlement pour le gaz, les contributions, les carottes!... mais les enculés de là-haut vont pas me le donner! ni leur Roy! à tous les empaffés possibles!... Oui! les plus vaselinés de la Planète!... certes! les jeux sont faits!... vous avez qu'avoir vu Mauriac, en habit, s'incliner, charnière, tout prêt, ravi, consentant, sur sa petite plateforme... il se gênait en rien!... jusqu'à la glotte!... « oh! qu'il est beau, gros, votre Nobel! »... (CA, p. 53-54)

Les jurys du Nobel « les enculés de là-haut [...] les plus vaselinés de la Planète!.. » sont aussi présentés comme des soumis. Indifférents aux incontestables besoins financiers de Céline, qui peine à se nourrir et à se chauffer, ils remettent à Mauriac le prix, associé à une importante bourse. Cette attribution était, selon ses dires, truquée. Céline n'avait aucune chance de l'emporter. À la cérémonie, le narrateur décrit Mauriac comme celui qui sera à son tour soumis, allant jusqu'à s'incliner devant le jury et le public, adoptant ainsi à son tour la posture du sodomisé. À l'évidence, le narrateur donne à Mauriac le rôle de l'homosexuel refoulé qui est surtout ridicule, non pas en raison de ses désirs sexuels, mais parce qu'il s'acharnerait à cacher ce qui saute aux yeux¹¹⁷. Il salue le jury en se pliant devant lui comme

¹¹⁷ La correspondance de Mauriac donne raison à Céline. On reconnaît aujourd'hui que Mauriac aurait eu des amours homosexuelles, mais qu'il soit ou non homosexuel n'est qu'un détail sans importance pour lire *D'un château l'autre*. Pour Céline, ce qui importe, c'est que cette sexualité niée ou refoulée va dans le sens de l'image d'enfant de chœur qu'il fait de Mauriac, naïf devant les idées politiques comme devant la sexualité.

une charnière, une image qui rappelle le caractère étrangement longiligne de son corps, et se gave sans réserve des honneurs, ce qui n'est pas étonnant puisque, selon le narrateur, il fait partie de la clique qui veut empêcher une nouvelle reconnaissance critique des romans de Céline :

Question mon style et mes chefs-d'œuvre?... cabale, boycott!... certes! je dis!.. tous les plagiaires à la lanterne! pas que les plagiaires, les « pas faits pour »! Dieu sait!... rien que chez Achille, floppée! mille! mille!... Pour moi Dumel, Mauriac, Tartre, même corde!... la dizaine de Goncourt, l'autre arbre!... (CA, p. 72)

Le narrateur souligne que les écrivains de la clique sont associés à la même maison d'édition que lui. Si Sartre est un auteur qui publie chez Gallimard comme Céline, les œuvres de Mauriac parurent d'abord chez d'autres éditeurs, surtout chez Grasset. Mais de 1950 à 1956, l'œuvre complète de Mauriac est rééditée dans la Pléiade. Quant à Georges Duhamel (Dumel), il publie au Mercure de France, racheté par Gallimard en 1958¹¹⁸. Duhamel, Mauriac et Sartre, désignés comme les « pas faits pour », font partie des scribouillards dont les œuvres remplissent les caves d'Achille Brottin. Le narrateur suggère méchamment de pendre les écrivailleurs à côté des dizaines de lauréats du Goncourt oubliés qui traînent encore dans les caves de Gallimard. L'attribution du prix Nobel à Mauriac porte ombrage au narrateur. La critique est tellement occupée à lire les œuvres de Mauriac qu'elle n'a plus le temps de s'intéresser à lui :

Si seulement tenez, je pouvais compter sur la Critique... quelques échos... même injurieux... pas bien sûr tout le Cirque de Mauriac!... pissotières mutines et confessionnaux!... ou Trissotin Tartre... tous les rescapés de vingt ans de déconneries!... non! quelques murmures me suffiraient!... (CA, p. 76-77)

Le narrateur se représente lui-même, dans ce passage, comme un écrivain en quête d'attention prêt à tout, même à des insultes ou à des murmures, pour faire parler de lui. La clique dont font partie Triolet, Mauriac et Sartre est surtout composée de pillards puisqu'elle lui vole une place qu'il devait avoir dans la communauté. Embêté par ses propres secrets et

¹¹⁸ *D'un château l'autre* a été publié pour la première fois en 1957. Peut-être Céline a-t-il eu vent de l'achat qui se préparait ou alors il peut s'agir d'un passage modifié dans une version subséquente du roman.

son désir de plaire, Mauriac, sans avoir un projet politique aussi défini que celui de Triolet, est bien trop occupé pour se soucier de ce qui survient dans le monde autour de lui. La « clique de fins madrés » autour de l'écrivain peut faire fi du réel puisqu'elle se crée sa propre réalité et s'octroie une légitimité grâce à elle-même.

3.5 Jean-Paul Sartre

Le portrait que Céline dessine de Sartre est plus complet encore que ceux de Mauriac et de Triolet. Il l'avait déjà entamé avec la parution en 1948 de « À l'agité du bocal », texte rédigé en réponse aux accusations de collaboration de Sartre, qui écrivait dans *Les Temps modernes* en 1945 : « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis, c'est qu'il était payé¹¹⁹ ». Envoyée à Paulhan pour une publication dans la revue de la N.R.F., la riposte de Céline fut refusée puisqu'il la jugeait « trop violent[e]¹²⁰ ». Les avocats de l'écrivain honni appuyaient aussi la décision de non-publication. Le moment n'était pas propice pour que l'écrivain publie un texte pouvant semer la controverse. Bien que publié par la suite grâce aux bons soins d'amis de Céline à deux cents exemplaires, il resta très peu lu, au contraire du texte de Sartre, qui avait été repris en 1946 dans *Réflexions sur la question juive*. Dès le début de « À l'agité du bocal », Céline écrit que celui qu'il désigne sous le nom de Jean-Baptiste Sartre est « toujours au lycée¹²¹ ». Il ne précise pas qu'il était alors enseignant puisque son objectif est de l'infantiliser : « Oh ! je ne veux aucun mal au petit J.-B. S. !¹²² » Mais rapidement le Sartre dépeint sous des traits d'enfant devient « la petite fiente¹²³ ». Céline poursuit le portrait scatologique de son détracteur, qu'il féminise de surcroît, avec un « satanée petite saloperie gavée de merde¹²⁴ ». Céline est choqué que Sartre ose l'accuser de vénalité¹²⁵, mais surtout il l'incrimine en retour en le rendant responsable de son assassinat

¹¹⁹ Jean-Paul Sartre, « Portrait de l'antisémite », *Les Temps modernes*, décembre 1945. Repris dans *Réflexions sur la question juive*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1946], p. 47-48.

¹²⁰ Henri Godard, *Céline*, op. cit., p. 435.

¹²¹ Louis-Ferdinand Céline, « À l'agité du bocal », op. cit., p. 36.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ « Si Céline put soutenir les thèses socialistes des nazis, c'est qu'il était payé. Au fond de son cœur, il n'y croyait pas : pour lui il n'y a de solution que dans le suicide collectif, la non-procréation, la mort. » Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, op. cit., p. 47-48.

anticipé : « Anus Caïn pfoui. Que cherches-tu ? Qu'on m'assassine !¹²⁶ ». Sans jamais oser l'abattre de front, Sartre désirerait faire de lui une cible pendant l'épuration. Devenu l'« Anus Caïn » parce que Céline l'imagine à l'intérieur de lui, il est occupé à colporter des faussetés à son sujet en faisant sortir de ses entrailles toutes les saletés possibles. Sartre est un frère assassin qui a autrefois aimé *Voyage au bout de la nuit*. Comme le narrateur de *D'un château l'autre* le fait en présentant Achille Brottin, Céline insiste dans son texte sur les yeux de Sartre et sur sa cécité partielle :

Dans mon cul où il se trouve, on ne peut pas demander à J.-B. S. d'y voir bien clair, ni s'exprimer nettement, J.-B. S. a semble-t-il prévu le cas de la solitude et de l'obscurité dans mon anus... J.-B. S. parle évidemment de lui-même lorsqu'il écrit page 451 : « Cet homme redoute toute espèce de solitude, celle du génie comme celle de l'assassin ». Comprendons ce que parler veut dire... Sur la foi des hebdomadaires J.-B. S. ne se voit plus que dans la peau du génie. Pour ma part et sur la foi de mes propres textes, je suis forcé de ne plus voir J.-B. S. que dans la peau de l'assassin, et encore mieux, d'un foutu donneur, maudit, hideux, chiant pourvoyeur, bourrique à lunettes. Voici que je m'emballe! Ce n'est pas de mon âge, ni de mon état... J'allais clore là... dégoûté, c'est tout... Je réfléchis... Assassin et génial ? Cela s'est vu... Après tout... C'est peut-être le cas de Sartre ? Assassin il est, il voulait l'être, c'est entendu mais, génial ? Petite crotte à mon cul génial ? hum ?... c'est à voir... oui certes, cela peut éclore... se déclarer... mais J.-B. S. ? Ces yeux d'embryonnaire ? ces mesquines épaules ?...¹²⁷

L'anus de Céline devient une sorte de caverne de Platon où serait tenu prisonnier Sartre. Ce dernier est nécessairement éloigné de la réalité puisqu'il vit dans l'obscurité du corps de l'écrivain. Dans cet extrait, le narrateur poursuit l'idée que Sartre souhaitait, plus encore que le critiquer sur le plan intellectuel, politique ou moral, encourager indirectement les résistants à l'éliminer pendant l'épuration, et il ironise, de surcroît, sur le génie du philosophe, qui se pense intelligent puisqu'il croit à la véracité de ce que les hebdomadaires disent de lui. Tout le contraire de Céline qui se présente comme un être détaché du jugement des autres, qui arrive à prendre acte de son travail sur « la foi de ses propres textes ».

Le regard de Sartre est primordial dans la description faite par Céline, qui le présente comme un « bourrique à lunettes » avec des « yeux d'embryonnaire ». Dans *D'un château*

¹²⁶ Louis-Ferdinand Céline, « À l'agité du bocal », *op. cit.*, p. 36.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 37.

l'autre, le narrateur reprend exactement les mêmes caractéristiques pour dépeindre Tartre. Dans « À l'agité du bocal », Céline évoque les mesquines épaules de Sartre, qui contrôlent les bras et les mains de celui qui écrit pour le faire tuer. Dans le roman, Tartre n'est cependant plus cet assassin. De figure influente capable de conduire des maquisards à assassiner Céline, il passe au statut politique d'agent soumis au pouvoir en place. L'extrait que nous avons cité expose bien cette nouvelle posture : « l'agent Tartre, donc!... à genoux pendant les fritz, passé idole de la Jeunesse, Gran Sâr blablateux!... pâmé, menton, cul mou, rillettes, lunettes, odeurs, tout! » (CA, p. 20) Tartre, devenu « agent », est présenté comme un collaborateur à la solde des Allemands, des fritz, mais aussi des Soviétiques, dont le chef Staline est désigné ironiquement sous le nom de « Gran Sâr blablateux ». S'il avait autrefois les « épaules mesquines », Tartre a aujourd'hui le « cul mou » tant son corps est prosterné devant les Allemands et les Soviétiques. Pour le narrateur, il importe donc de se méfier de Tartre et surtout de ces « bourriqueries » (CA, p. 23) : « Je verrais là, le Tartre à l'agonie, mettons... 'bourrique! que j'y dirais, cavale!... biche! purulure de merde!... fonce! défonce! retrouve tout ton fiel! te décourage mie!... t'es monstre con, mais t'es instruit!...' Tartre ou un autre!... » (CA, p. 99) Tartre est une faible monture sur laquelle il ne faut pas miser pour effectuer des travaux lourds. Comme l'illustre l'image de son corps prosterné autant devant les Allemands que devant les Soviétiques, Tartre ne correspond pas à la figure de l'écrivain capable de supporter le poids du monde sur ses épaules, que le narrateur valorise par-dessus tout. Mais la « bourrique » ne désigne pas uniquement l'âne chétif; il s'agit plus simplement d'un idiot.

Dans la trilogie de Céline, le mot « bourrique » est presque exclusivement accolé à Sartre. Il l'était déjà dans « À l'agité du bocal » et il revient dans *Rigodon* : « le Cousteau tout aussi ordure, bourrique enragée que le Sartre... » (R, p. 305). Le narrateur ramène encore ici l'équivalence pour lui essentielle entre la droite et la gauche françaises. Cousteau et Sartre sont tout autant des imbéciles furieux que des détrités à ses yeux. L'expression « bourrique enragée » met l'accent sur l'idée de la personne ridicule, tournée en bourrique. Sartre est à la fois la mauvaise monture, mais aussi le risible idiot en colère. L'idée de l'idiot n'est pas sans relation avec le sens commun. Christine Delsol, dans *La nature du populisme, ou, Les figures*

de l'idiot¹²⁸, explique que le terme grec, *idios*, renvoyait à un individu particulier, à un homme privé. Cet homme était singulier parce qu'il n'était pas important pour le monde commun dans la mesure où ne prenait pas part à l'activité politique. Dans son retrait, cet idiot devient paradoxalement l'homme vulgaire, le simple citoyen. Dans le monde de la Grèce antique, il incarne étrangement le commun par excellence. L'*idios* s'oppose pourtant au *koinos* qui signifie le commun et qui a produit le nom féminin *koinotès* qui désigne la communauté, c'est-à-dire cette instance qui rassemble toutes ces activités que l'on fait ensemble. L'idiot est cet être singulier qui devient paradoxalement commun. La figure du Sartre imaginée par Céline illustre à merveille cette tension. La contradiction qui fait de l'idiot à la fois un être exceptionnel et un être commun rappelle la confusion que renferme la notion de sens commun entendu tantôt comme bon sens, tantôt comme rationalité commune. Chez Céline, il faut toutefois voir que la bourrique constitue un nouvel idiot dont Tartre est la figure de proue. La bourrique, c'est Tartre en particulier qui représente toutes les autres de son espèce puisque celles-ci sont omniprésentes selon le narrateur : « je serais vite repiqué!... bourriques partout! tous les pays du monde : bourriques! l'homme encore plus que satyre, voleur, assassin, est par-dessus tout, plus que tout : bourrique!... » (CA, p. 143) La bourrique est un homme qui cache ses mauvaises pensées et ses gestes répréhensibles afin d'être perçu comme un être normal. Nous l'avons vu dans « À l'agité du bocal », Céline reproche à Sartre de ne pas avouer qu'il veut sa peau et qu'il écrit avec l'objectif de le faire tuer. La bourrique est, aux yeux du narrateur, ridicule puisque, plus elle tente de cacher ses penchants de monstre, plus ceux-ci deviennent évidents. Seul le narrateur, qui est, comme nous l'avons montré, un monstre avoué, est capable de démasquer ces vices. Toute la clique du monde des lettres qui s'acharne sur le narrateur est une « bourrique » à un tel point que Céline transforme, dans *Rigodon*, le nom commun en verbe : « qu'on ne me bourrique pas, me diffame pas, me menace pas du tout... » (R, p. 287) Les gens derrière le complot organisé contre le narrateur veulent le rendre comme eux, aussi ridicules qu'eux, aussi commun également. La troisième manifestation du sens commun dans le roman est cette organisation de bourriques, dont Sartre est la source d'inspiration, qui domine le monde des lettres. À la manière du babil des femmes qui parvenait à détruire l'image du narrateur, les écrivains

¹²⁸ Delsol, Chantal, *La nature du populisme, ou, Les figures de l'idiot*, Nice/Montréal, Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008, 218 p.

forment un groupe qui construit sa mauvaise réputation. La clique des lettrés est aussi une organisation guidée par l'opinion, par la rationalité commune, qui n'a pas le bon sens. Triolet ne peut avoir de juste mesure des choses puisqu'elle est obsédée par ses ambitions politiques ; Mauriac, lui, parce qu'il est torturé et prêt à se plier aux volontés de tous ; Sartre, enfin, est berné par son sens déficient – il lui manque une vue adéquate comme Achille Brottin – et par sa naïveté d'enfant qui fait de lui un idiot.

Dans son texte sur la question juive, Sartre, on se rappelle, reprochait à Céline d'avoir été payé par les nazis. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur retourne les accusations en désignant Sartre sous le nom de l'agent Tartre, comme si ce dernier était à la solde des Soviétiques. Étrangement, dans le passage où il raconte le séjour en Russie qu'il a fait à l'époque de la traduction de *Voyage au bout de la nuit*, le narrateur paraît se vanter d'avoir de meilleures entrées que Tartre chez les Soviétiques :

ce qui m'a permis d'y aller voir en cette Russie! à mes frais! pas du tout aux frais de la princesse, comme Gide et Malraux, et tutti quanti, députés!... vous voyez si j'étais placé ! je vous mets les points sur les i!... un petit peu mieux que l'agent Tartre! crypto mon cul! miraux morbac! à la retraite rien qu'à le regarder! je remplaçais de Barbusse! d'autor! les Palais, Crimée, Securit! l'U.R.S.S. m'ouvrait les bras! j'ai de quoi me la mordre!... ce qui est fait est fait, bien sûr!... l'Histoire repasse les plats!... ils se sont rabattus sur ce qu'ils ont pu, ce qu'ils ont trouvé!... sous-sous-délavures de Zola!... (CA, p. 30-31)

Non seulement, le narrateur dirige-t-il contre Tartre les accusations d'être à la solde d'un pouvoir étatique, mais, en plus, il se moque de lui en déclarant que tout le monde pouvait avoir une relation privilégiée avec l'U.R.S.S. puisque lui-même en a déjà eu une sans même la désirer. L'agent Tartre est un agent secret, « crypto mon cul! », tourné en ridicule, puisqu'il ne jouit même pas des avantages particuliers que son rôle devrait lui conférer. Ils ont déjà eu Céline qui remplaçait l'écrivain Henri Barbusse, membre du parti communiste français dont les œuvres sont associées à la littérature prolétarienne. Dans l'après-guerre, le narrateur prétend que les Soviétiques se sont tournés vers l'écrivain français qu'ils pouvaient avoir et que, à défaut d'un autre Céline ou d'un autre Barbusse, ils sont tombés sur Tartre, qui n'était pourtant pas encore compagnon de route du parti communiste à l'époque. L'agent

Tartre est une autre « sous-sous-délavure de Zola », avec Triolet et Aragon, on le devine. Nous y reviendrons.

Dans le portait que Céline fait de Sartre, il utilise évidemment ce dernier sans entrer en dialogue avec lui, pour défendre sa vision de la littérature. S'il y a toujours chez Céline énormément de mauvaise foi, celle-ci n'est pas inavouée. Yves Pagès, dans *Céline, fictions du politique*, montre bien que le leurre chez Céline n'est jamais un vrai piège :

Autant de justifications factices déclinées d'un texte à l'autre, dira-t-on. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ces leurres évidents sont mis en scène en tant que leurres. Une fois de plus, Céline déjoue le lieu commun vériste qui voudrait encore authentifier le délire à partir d'une pathologie réaliste. Il renverse les données du problème. Désormais, il est clair que seul le délire produit de l'authenticité¹²⁹.

Il en va de même de sa mauvaise foi lorsqu'il parle de l'auteur de *La nausée*. Il ne se cache jamais de donner dans la caricature. Comme l'indique Zagdanski, cette fonction du délire, relevée ici par Pagès, est essentielle dans le combat que Céline livre contre Sartre. Céline lui reproche de ne pas avoir compris qu'il fallait se placer en retrait des jeux hystériques pour les observer plus attentivement :

L'écrivain, autrement dit, est le voyeur de l'hystérique comédie humaine ; dès qu'il décide d'y participer, il perd toute prétention à fouailler le réel de la chose. Pas de compromission avec la langue : il faut choisir entre la tour d'y-voir et celle de Babel. Sartre, incapable d'imaginer une quelconque fonction littéraire du délire, se situe spontanément à l'opposé d'une telle conception¹³⁰.

C'est à partir de cet écart qui le sépare un peu du monde que le narrateur aborde la question de l'homogénéisation des haines qui va de pair avec une équivalence dévastatrice entre les communistes, comme Tartre – « Tartre : coco!... » (CA, p. 74) et « Tartre re-coco!... » (CA, p. 81) –, les fascistes et les libéraux. Dans les insultes qu'il articule contre Tartre, le narrateur lui reproche, de plus, de n'être pas mieux que ceux qu'il critique et d'être même pire. Il serait identique à eux, un bourgeois comme eux dans un monde uniquement composé de bourgeois :

¹²⁹ Yves Pagès, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁰ Stéphane Zagdanski, *op. cit.*, p. 27.

Je vois que je vous ennuie... autre chose!... autre chose!... tous les bourgeois à la lanterne?... bourgeois de tous les Partis!... absolument total d'accord! bourgeois est fripouille cent pour cent! j'en vois un tout particulier, le Tartre! gratin de cloaque! la façon qu'il m'a diffamé, remué ciel terre qu'on m'écartèle, je lui donne droit à cinq... six néos entre œsophage et pancréas!... priorité!... (CA, p. 73)

Tartre, l'élite des égouts, s'élève parmi les énervés, dont il fait aussi partie malgré lui : « tous épileptiques que seulement je les regarde!... » (CA, p. 74). Tartre s'élève parmi les bourgeois qu'il représente désormais, même s'il les déteste du plus profond de son cœur. Le narrateur imagine Tartre, le « menteur éhonté » (CA, p. 200), avec l'intérieur du corps complètement pourri comme si la maladie le châtiât de l'avoir diffamé. Il lui prédit cinq ou six cancers, « néos », de l'œsophage au pancréas. Mais, en réalité, le narrateur n'attaque pas tant Tartre que tout ce qu'il représente. Avec les noms de deux grands représentants de la France libre, il forge même une expression, la mauriacotarterie, pour incarner cette idée : « d'un engagement l'autre, d'une mauriacotarterie l'autre, carambolant croix en faucille » (CA, p. 161). Cependant, lorsqu'il s'agit de décrire les vrais criminels, le narrateur reconnaît que Tartre n'est plus bien vilain à côté d'eux; Tartre n'est pas un des « vrais incarnés délateurs » (CA, p. 210), auteurs de dénonciations massives : « ah! que Tartre m'appert puéril morvaillon raté tout pour tout!... » (CA, p. 210) À la fin de *D'un château l'autre*, le narrateur révèle tout de même son rêve de voir Tartre s'excuser et passer aux aveux : « Tartre va un jour se mettre à table "Moi, plagiaire et bourrique à gages, j'avoue! je suis son trou d'anu!..." vous pouvez pas vraiment compter!... » (CA, p. 431) Son désir, lancé à la blague, a bien peu de chance de se réaliser. Pour le narrateur, Tartre est l'écrivain-embryon aveugle qui avance malgré tout pour promouvoir autant que faire se peut un engagement littéraire qui n'a plus de possibilité d'existence, selon Céline, dans le monde de l'après-guerre. Tartre ridiculise et tourne en bourrique, par ses différentes actions militantes, ce que le sens commun pouvait signifier autrefois. Il oublie la profondeur et l'emprise des délires sur le monde, en plus d'oublier que tout engagement, aussi sincère et sérieux soit-il, sera encore de l'eau au moulin des hystéries.

3.6 Zola

À l'occasion d'un discours public, le seul qu'il ait donné, Céline avait rédigé un « Hommage à Zola ». Il fut prononcé en 1933. Nous sommes à l'époque où Triolet entame sa

traduction du *Voyage*. À partir de Zola, Céline dérive et le texte qu'il consacre à l'auteur des *Rougon-Macquart* devient l'occasion d'une critique du monde qui lui est contemporain ainsi que d'une réflexion sur les guerres passées et à venir. Quelques arguments de la critique du communisme, qui seront repris et développés en 1936 dans *Mea Culpa*, se profilent déjà dans cet hommage. Il nous faut d'abord dégager le portrait qu'il fait de Zola écrivain. Pour Godard, il est bien évident que l'analyse que nous nous apprêtons à faire est de peu d'intérêt puisque Céline utilise complètement la figure de Zola à ses propres fins sans désir sincère de discuter de la vision de l'auteur des *Rougon-Macquart* :

Zola, avec lequel Céline ne se sent aucune affinité, n'est ici qu'un prétexte. Ne retenant de son œuvre que la brutalité mise en évidence dans des peintures de foules et de machines, il en vient aussitôt à l'expérience de cette brutalité, encore accrue, qu'il a vécue, enfant, en visitant l'Exposition universelle de 1900. De là, il passe à sa vision de la civilisation occidentale, en cette année 1933 qui a commencé avec l'accession de Hitler au pouvoir en Allemagne, puis celle de l'homme en général. Le discours dit en clair et avec cohérence ce que le roman [*Voyage au bout de la nuit*] ne faisait qu'indiquer au passage, et pour le reste se contentait de suggérer. Bien que ni le nom de Freud ni le mot de psychanalyse ne soient prononcés, le pessimisme radical qui s'exprime ici est fondé sur les notions d'instinct de mort et d'instinct de vie, et la conviction de la victoire du premier sur le second, déjà sensible dans un désir de guerre qui recommence à se laisser sentir dans l'opinion¹³¹.

Même si la description du texte faite par Godard nous paraît juste, nous pensons qu'il est néanmoins pertinent de revenir sur cette conférence consacrée à Zola qui continue d'apparaître bien des années plus tard dans les romans de Céline. Si Denoël était l'éditeur d'autrefois que le narrateur ne peut plus, à son grand désespoir, retrouver aujourd'hui, Zola incarne dans le même esprit la figure de l'écrivain d'autrefois. Mais si Denoël pouvait encore exister dans l'après-guerre, il est évident pour le narrateur que ce n'est plus le cas de Zola. Le type d'écrivain qu'il représentait n'est pas tant désuet que désormais complètement impossible :

Aujourd'hui, le naturalisme de Zola, avec les moyens que nous possédons pour nous renseigner, devient presque impossible. On ne sortirait pas de prison si on racontait la vie telle qu'on la sait, à commencer par la sienne. Je veux dire telle qu'on la comprend depuis une vingtaine d'années.

¹³¹ Henri Godard, *Céline, op. cit.*, pp. 169-170.

Il fallait à Zola déjà quelque héroïsme pour montrer aux hommes de son temps quelques gais tableaux de la réalité. La réalité d'aujourd'hui ne serait permise à personne¹³².

Céline présente Zola comme un écrivain qui, par le biais d'enquêtes et d'observations, parvenait à avoir une certaine emprise sur le réel et à la transmettre. De manière contradictoire, il explique que ce qu'il voyait de la réalité était suffisamment vrai pour rapporter quelque chose du monde, mais, en même temps, puisque ses moyens pour parvenir à restituer le réel n'étaient pas tout à fait au point, cette représentation était assez imparfaite pour le protéger lui et ses lecteurs des découvertes qu'il faisait. Selon Céline, à l'époque de Zola, une époque pas si lointaine de la sienne, une enquête sur la réalité ne permettait pas de percer toutes les couches de médiation qui séparent l'esprit humain du réel qu'il observe. Aujourd'hui, il serait peut-être possible de le faire, mais dans l'éventualité improbable où le cerveau humain supporterait de nouvelles découvertes, c'est la communauté qui se chargerait de rejeter une insupportable lecture du monde. La violence inhérente à la réalité dévoilée sans médiation fait en sorte qu'elle n'est « permise à personne ». Ce texte fut prononcé, rappelons-le, en 1933, avant même la publication de *Mort à Crédit* qui valut l'opprobre à Céline. Et pourtant, dans cette déclaration selon laquelle « [o]n ne sortirait pas de prison si on racontait la vie telle qu'on la sait, à commencer par la sienne », se trouve esquissée la défense que Céline utilisera plus tard pour expliquer son rejet violent de la communauté. Si Céline est mis au ban de la société, ce n'est pas tant en raison de la publication d'écrits antisémites mais simplement parce qu'il a commis l'irréparable : raconter la vie telle qu'on la sait.

Céline ne s'inscrit néanmoins pas en filiation directe avec Zola, mais, comme le soulignait Godard, il fait de l'exposition universelle de 1900 un point de rencontre avec l'écrivain naturaliste. Au début de son hommage, Céline raconte que, enfant, il est allé voir cette exposition :

En pensant à Zola nous demeurons un peu gêné devant son œuvre, il est trop près de nous encore pour que nous le jugions bien, je veux dire dans ses intentions. Il nous parle de choses qui nous sont familières... Il nous serait agréable qu'elles aient un peu changé. Qu'on nous permette un petit souvenir

¹³² Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », in *L'Herne, Louis-Ferdinand Céline*, Paris, L'Herne, 1972, p. 22.

personnel. À l'exposition de 1900, nous étions encore bien jeune mais nous avons gardé le souvenir quand même bien vivace, que c'était une énorme brutalité. Des pieds surtout, des pieds partout et des poussières en nuages si épais qu'on pouvait les toucher. Des gens interminables défilant, pilonnant, écrasant l'Exposition, et puis ce trottoir roulant qui grinçait jusqu'à la galerie des machines, pleine, pour la première fois de métaux en torture, de menaces colossales, de catastrophes en suspens. La vie moderne commençait. Depuis on n'a pas fait mieux. Depuis *L'Assommoir* non plus on n'a pas fait mieux¹³³.

Lors de cet événement, Céline avait six ans et Zola était à la fin de sa vie, à deux ans de sa mort. Passionné par la photographie, Zola avait œuvré à un reportage photographique consacré à cette exposition qui le fascinait. Avec ses yeux d'enfant, Céline se souvient avoir vu les pieds des nombreux visiteurs de l'exposition, qui, soulevant la poussière, ne permettaient plus de distinguer les gens qui s'y trouvaient. De ce moment, il se rappelle comment les êtres humains s'effaçaient autour des machines. Malgré sa misère et ses déboires, Gervaise Macquart, l'ouvrière au cœur de *L'Assommoir*, n'était pas encore écrasée sous le poids des machines de sa blanchisserie. Si depuis *L'Assommoir* nous n'avons pas fait mieux selon Céline, il reste que le monde se trouvait modifié en profondeur lors de cet événement de 1900. Dans la « galerie des machines » de l'exposition, les visiteurs pouvaient presque entrevoir ce qu'allait être la guerre de 14 à travers les « menaces colossales » et les « catastrophes en suspens » qui se profilaient derrière le déploiement des technologies.

Les machines ne relèguent pas aux oubliettes les problèmes de l'homme décryptés dans les *Rougon-Macquart*; bien au contraire, puisque ceux-ci sont toujours présents. Mais selon Céline le tourbillon d'« instincts noués et refoulés » autour de l'humain devient plus vertigineux encore après 1900 :

La position de l'homme au milieu de son fatras de lois, de coutumes, de désirs, d'instincts noués, refoulés, est devenue si périlleuse, si artificielle, si arbitraire, si tragique et si grotesque en même temps, que jamais la littérature ne fut si facile à concevoir qu'à présent, mais aussi plus difficile à supporter. Nous sommes environnés de pays entiers d'abrutis anaphylactiques, le moindre choc les précipite dans des convulsions meurtrières à n'en plus finir. Nous voici parvenus au bout de vingt siècles de haute civilisation et

¹³³ *Ibid.*, p. 22.

cependant aucun régime ne résisterait à deux mois de vérité. Je veux dire la société marxiste aussi bien que nos sociétés bourgeoises et fascistes¹³⁴.

Les contemporains de Céline seraient animés par une excitation dangereuse qui allait produire d'autres guerres. Puisqu'ils sont déjà à fleur de peau, il ne suffirait que d'une étincelle pour provoquer chez eux de nouvelles hystéries. Les quatre pamphlets de Céline, soit *Mea Culpa* (1936), *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'école des cadavres* (1938) et *Beaux Draps* (1941), s'inscrivent contre le risque produit par le délire des hommes ; ceux-ci « suent l'angoisse de la crise suivante, le retour des hostilités¹³⁵ » comme en 1914. Derrière la logique pacifiste tortueuse de Céline, qui l'amène à faire de la propagation de l'antisémitisme un rempart contre une nouvelle guerre, se profile cette idée centrale que l'on voit déjà dans son hommage à Zola, selon laquelle, peu importe le parti pris politique, tous voudraient mettre une fois de plus le monde à feu et à sang :

Libéraux, marxistes, fascistes ne sont d'accord que sur un seul point : des soldats!... Et rien de plus et rien de moins. Ils ne sauraient que faire en vérité de peuples absolument pacifiques¹³⁶.

Les sous-sous-délavures de Zola, Tartre, Triolet et Aragon, deviennent ainsi dans son esprit des équivalents des nazis, d'où l'importance de présenter Triolet en guerrière et d'insister sur les passions homicides cachées de Tartre. Céline poursuit son analyse des désirs entourant la guerre et l'instinct de mort de l'homme avant de conclure : « Depuis Zola, le cauchemar qui entourait l'homme non seulement s'est précisé, mais il est devenu officiel¹³⁷ ». Le cauchemar devenu officiel constitue la fameuse « prémonition 34 » (*CA*, p. 12) que le narrateur de *D'un château l'autre* se vante d'avoir eue avant tout le monde. Il a vu la montée de la folie qui allait provoquer la guerre : « épreuve générale des nerfs!... toute la Planète à la haine!... qu'ils étaient monstres et pire que ça!... » (*CA.*, p. 47) Selon cette même logique, Triolet, Mauriac, Sartre et les autres écrivains n'avaient, quant à eux, rien vu venir. Comme Brottin était pour lui la figure médiocre de l'éditeur contemporain, le narrateur fait de Tartre la figure de l'écrivain contemporain qui, comme tous ses contemporains, ne parvient à voir ni

¹³⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁵ Philippe Muray, *op.cit.*, p. 65.

¹³⁶ Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », *op. cit.*, p. 23.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24.

la réalité actuelle, ni celle à venir. La figure de Zola, qui est la quatrième manifestation du sens commun dans le roman, tient un rôle un peu équivalent à celui de Denoël, un peu de la même manière que le babil des femmes allait de pair avec la clique du monde des lettres. Zola représente l'écrivain d'autrefois, écrivain de sens commun, qui était en contact avec le sens de la réalité grâce au bon sens, même s'il ne connaissait pas une expérience immédiate du réel. Nous devinons que Zola, décrit par Céline, aurait su se démener à travers la fête de nerfs que représente la guerre et que, contrairement aux écrivains communistes qui sont ses pâles copies, il aurait trouvé le moyen de dénoncer l'excitation, ce que, du reste, il a fait d'une certaine manière lors de l'affaire Dreyfus, mais précisément en luttant contre l'antisémitisme de la société française.

3.7 L'assassin de Céline : Roger Vailland

Au moment de la Libération, le narrateur était en mauvaise posture en France. Avant de fuir vers le château de Sigmaringen, il avait à ses trousses un assassin aux intentions plus mauvaises encore que celles de Triolette, Mauriac ou Tartre. Si Tartre était le frère meurtrier de Céline, il n'a jamais été près de passer à l'acte, ce qui n'est pas le cas de Roger Vailland. Le narrateur attaque, comme nous l'avons vu, les résistants-écrivains afin de démonter leurs différentes postures dans l'après-guerre. S'ils peuvent paraître tous les trois un peu absurdes tels que dépeints par le narrateur, celui-ci est bien plus sévère encore avec son assassin en puissance. Comme il l'explique, Vailland n'était peut-être pas le tueur le plus courageux, ni le plus futé, mais il a néanmoins voulu le tuer, contrairement aux trois autres :

l'autre non plus le dénommé Vaillant! vaillant de quoi? qu'il voulait m'assassiner!... oui! qu'il est monté là-haut exprès! qu'il le dit partout! qu'il l'a écrit!... eh merde! je suis là! il est pas trop tard! qu'il vienne je l'attends!... je suis toujours là, je m'absente jamais, je reste exprès pour les retardataires... un printemps... deux... trois... je serai plus là... il sera trop tard... je serai mort naturel... (CA, p. 23)

Henri Godard raconte que l'écrivain et journaliste Roger Vailland, connu notamment pour son engagement dans la Résistance et le Parti communiste français, avait rédigé un texte paru le 13 janvier 1950 dans l'hebdomadaire *La Tribune des Nations* qui raconte comment un groupe de résistants dont il faisait partie avait décidé de tuer Céline en 1943. Ce dernier habitait alors la rue Girardon tout juste au-dessus de l'appartement où ce groupe avait

l'habitude de se réunir. Vailland, dans son article, rapporte le plan qui ne fut jamais mis à exécution, même si les résistants firent des propositions concrètes pour l'assassinat de l'auteur de *Bagatelles pour un massacre* :

Nous, nous les regardions, de derrière les rideaux de chez Simone. Puis, ils se dispersaient, Céline remontait ses cinq étages ; cela faisait tout un bruit dans l'escalier ! Un soir d'été, après avoir lu des échos de *Je suis partout*, encore plus perfidement dénonciateurs que d'habitude, nous avons décidé de les exécuter.

Comme nous étions gens d'action, nous avons d'abord pensé aux moyens. Fred a proposé de laisser gentiment glisser une grenade de la fenêtre de Simone, dans l'avenue Junot. Et boum ! pour parler comme Louis-Ferdinand Céline, le gros Laubreaux pissait ses instincts, le grand Ralph dégueulait sa petite cervelle, etc¹³⁸.

Le texte de Vailland frappe par sa précision. Il est bien évident que le souhait d'assassiner Céline avait été examiné dans ses ramifications les plus concrètes, avant que le groupe choisisse de ne pas commettre le meurtre. Vailland se plaint à rapporter les moyens par lesquels ils seraient passés à l'acte, afin de mettre au jour cette possibilité pour laquelle il aurait pu opter. Vailland n'hésite pas à retourner le style de Céline contre lui : « Et boum ! pour parler comme Louis-Ferdinand Céline ». Par l'emploi de l'onomatopée, il fait de cette supposée tentative d'assassinat une caricature et un jeu. Dans le même article, il prétend que Céline fut en dernier lieu protégé en raison de son talent littéraire, mais, dans la conversation rapportée sur le procès improvisé qui avait la charge de décider si l'écrivain antisémite méritait ou non de vivre, nous voyons que la question de la littérature était analysée d'une bien étrange manière :

— Mais Céline?... c'est tout de même difficile d'abattre comme un chien l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*.

La discussion fut âpre. Fred disait que la guerre était la guerre, et tant pis pour les cathédrales et pour les écrivains, s'ils se trouvaient sur la ligne de tir. Alcibiade défendait les cathédrales, mais niait que Céline fut un grand écrivain ; « le peintre pourri d'un monde pourri. Les points de suspension entre lesquels se délient ses phrases, c'est la définition même d'un style en

¹³⁸ Roger Vailland, « Nous n'épargnerions plus Louis-Ferdinand Céline », *La Tribune des Nations*, 13 janvier 1950, republié dans Robert Chamfleury, « Céline ne nous a pas trahis », in *L'Herne. L-F Céline, op.cit.*, p. 247.

décomposition. Abattre un cadavre, cela ne pose pas de cas de conscience". Mais Simone qui, ce soir-là, était un peu bas-bleu, se rangea à l'avis de Jacques : l'avenir de la littérature lui tenait à cœur. Et comme l'unanimité est préférable, lorsqu'il s'agit d'une condamnation à mort, nous remîmes la décision¹³⁹.

D'une part, il était question d'épargner la vie de Céline en raison de ses succès passés, pour le remercier en quelque sorte d'avoir offert au monde *Voyage au bout de la nuit*. D'autre part, on le protégeait aussi pour « l'avenir de la littérature », comme si les résistants croyaient encore que Céline pouvait contribuer à cet avenir. Ils disent ainsi que Céline n'est pas que *Voyage*, qu'il est *Bagatelles pour un massacre* et aussi cet avenir incertain que sera son écriture dans l'après-guerre. Alors que Vailland tente de le ridiculiser en montrant que c'est un faiblard, Jacques et une femme « un peu bas-bleu », Simone, sauvent l'écrivain. Il y avait dans le groupe des gens plus sévères comme Fred et Alcibiade. Pour Fred, Céline était un autre monument à détruire. Alcibiade, lui, ne désirait pas détruire les grands écrivains, mais il ne croyait pas que Céline en était, ce qui laissait le champ libre pour le tuer. Alcibiade allait plus loin en disant que Céline était un être presque déjà mort, un cadavre. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur se place constamment dans cette position entre la vie et la mort. Les insultes d'Alcibiade confirment que l'intuition de Céline était partagée par certains de ses détracteurs. Soulignons d'ailleurs que l'article de Vailland s'intitule « Nous n'épargnerions plus Louis-Ferdinand Céline » : il affirme donc qu'il ne reprendrait plus la même décision si la situation se présentait de nouveau. Vailland, devenu Vaillant dans *D'un château l'autre*, est un peureux, à l'instar de Tartre, qui non seulement n'a pas eu le courage de passer à l'acte au moment jugé opportun, mais qui, en plus, n'a pas assez de persévérance pour le faire après coup. Même s'il n'a pas tué Céline comme il souhaitait le faire, il se vante dans la presse d'avoir voulu le faire comme s'il s'octroyait ainsi deux mérites : celui d'avoir pu tuer Céline et celui d'avoir eu la générosité de l'épargner en dernière instance. Selon cette logique, Céline est en dette face à Vailland. Il lui doit la vie. Dans une lettre que Céline publie dans la revue *Petit Crapouillot* en février 1958, il retourne cette logique contre son assassin autoproclamé en affirmant que c'est plutôt Vailland qui doit la sienne à Céline puisqu'il ne les a jamais dénoncés : « Je dis, j'affirme, que ce Vailland (ma honte qu'il soit si dépourvu de

¹³⁹ *Ibid.*, p. 247-248.

tout style et forme!) me doit la vie et son Goncourt¹⁴⁰ ». Pour retirer à Vailland les honneurs que les résistants se décernent du fait d'avoir épargné Céline, le narrateur de *D'un château l'autre* le relance. Il invite « [son] assassin mou... » (CA, p. 98) à venir finir ce qu'il n'a, en réalité, même pas commencé.

Le personnage de Vailland réapparaît dans *Rigodon*. Le narrateur imagine encore cette scène où Vaillant, caché dans l'escalier de l'appartement de la rue Girardon, monte chez lui pour le tuer et rebrousse chemin : « un des plus rigolos, le Vaillant,... ce nabot d'écriture... qui se ronge de pas m'avoir assassiné dans mon escalier... qu'il m'écoutait monter descendre... mais moi bordel je l'attends toujours!... » (R, p. 212) Le narrateur relance l'invitation déjà formulée dans *D'un château l'autre*. Comme le rapporte Godard, dans *Céline*¹⁴¹, la publication de *D'un château l'autre* en 1957 coïncide avec celle de *La loi* de Roger Vailland, qui remporte cette année-là le prix Goncourt. Dans *Rigodon*, Vaillant doit ses succès littéraires à son statut particulier d'assassin de l'infâme écrivain qu'était le narrateur :

et ce gringalet si nul Vaillant qu'a eu le Goncourt exprès pour ça qu'il était mon fier assassin et qu'est que couille molle, que je l'attends toujours, que je sors jamais du jardin exprès pour, ici, au jardin, Meurdon Seine-et-Oise...

Oh qu'ils m'haïssent ! à s'en faire péter rolandiques, cortex... tous et toutes!... je serai jamais assez plagié, contrefacié...

— Il existe encore?

— Pas lui?... pas possible! y a vingt ans qu'on l'a fusillé!... (R, p. 203-204)

Dépeint comme un homme chétif, une couille molle, « ce petit Vaillant épilo-crétin » (R, p. 207) demeure pourtant si fier d'avoir presque assassiné Céline. Le narrateur de *Rigodon* concède néanmoins à son assassin imaginaire un certain succès. Dans l'esprit des gens, il y a bien longtemps que le narrateur a été tué. En le qualifiant d'épilo-crétin, le narrateur l'inscrit

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 249.

¹⁴¹ « Or voici qu'au printemps de 1957 leur commun éditeur publie un nouveau roman de Vailland, *La loi*, en même temps que *D'un château l'autre*. Pire : pour lui plus de publicité que pour celui de Céline. » Henri Godard, *Céline, op. cit.*, p. 511.

dans la lignée des agités imbéciles dont fait partie Tartre. Dans le roman, le narrateur donne à Vaillant un rôle défini. Il est désormais son assassin officiel et il représente, du fait même, tous ceux qui ont voulu le tuer. L'existence de Vaillant permet au narrateur de *D'un château l'autre* de se distinguer de Triolette, Mauriac et Tartre en prouvant hors de tout doute qu'il n'est pas un énervé comme eux. Des individus ont réellement cherché à le tuer; Vaillant en a donné une preuve formelle avec son texte. L'anecdote autour de son assassin est la cinquième manifestation du sens commun dans le roman. Il sert à témoigner de la capacité du narrateur à juger avec justesse les dangers qui pesaient sur lui. Comme Denoël et Zola, il sait tirer profit de son instinct.

4. Les bienfaiteurs et les tueurs

Au gré des obsessions du narrateur, certaines figures de l'actualité du milieu des années 1950, qui correspond au moment de l'énonciation, s'imposent dans le texte. Au début de *D'un château l'autre*, il est question, par exemple, d'une affaire Dreyfus qui est sans lien avec le capitaine Alfred Dreyfus. Le narrateur parle du nouveau PDG des usines Renault, Pierre Dreyfus, qui obtient ce poste en 1955. Louis Renault, mort d'une maladie en 1944, fut soupçonné d'avoir collaboré avec l'ennemi, ce qui avait nui à la prestigieuse compagnie française. Dès le début de l'Occupation, les nazis avaient pris possession des usines Renault, qui avaient servi à la construction de matériel de guerre. Cette histoire apparaît dans le roman à quelques reprises. Le narrateur évoque aussi la polémique littéraire autour de la publication des poèmes d'une fillette de huit ans, Minou Drouet, à partir de 1955, et, dans le même esprit, il mentionne le prix Nobel de Mauriac en 1952 et le prix Goncourt de Roger Vailland en 1957. Les références à l'actualité politique ou littéraire sont donc nombreuses. Nous ne les passerons pas toutes en revue. Il faut toutefois retenir que les événements du milieu des années 1950 influencent aussi la trame du roman. Il nous apparaît évident que les nombreux détails sur le moment de l'énonciation servent à montrer que même si les temps sont éclatés dans le texte et que le narrateur navigue d'une époque à une autre sans prévenir, il n'est pas détaché de son époque. Bien au contraire, puisqu'il nous prouve par ces détails qu'il est conscient de ce qui se déroule autour de lui pendant la rédaction *D'un château l'autre*. L'actualité politique et culturelle des années 1950 ainsi que l'existence de son présumé meurtrier permettent de prouver que la relation du narrateur avec le sens commun n'est pas

remise en question. Nous nous attarderons sur deux figures de bienfaiteurs tirées de l'actualité : le docteur Schweitzer et l'abbé Pierre, et nous pourrons ensuite parler de leurs antagonistes, les figures de tueurs en série, avec Landru et Petiot. Nous ne mettrons pas ces personnages directement en lien avec le sens commun. Il est néanmoins fort pertinent de les examiner en détail puisque, par leur existence, ils en disent long sur la communauté du roman.

4.1 Les bienfaiteurs : le docteur Schweitzer, l'abbé Pierre et Juanovici

Pour faire contrepoids aux multiples criminels qui peuplent le roman, le narrateur cite continuellement de grands bienfaiteurs. Si le mal absolu est incarné par des personnages forts de tueurs de série comme Petiot et Landru, nous verrons que le bien est plutôt représenté par des personnages ambigus. Quatre personnages historiques sont capables de grands gestes selon le narrateur : « M. Schweitzer, l'abbé Pierre, Juanovici, Latzareff, eux peuvent se permettre des grands gestes... mais moi je fais que braque et louche!... surtout sorti de tôle, on ne sait comme! » (CA, p. 18) Nous n'aborderons pas le cas de Pierre Latzareff, qui était un ancien résistant et le directeur du journal *France-Soir* dont le premier numéro est sorti en septembre 1944, ni celui de Joseph Juanovici¹⁴², qui est la duplicité incarnée. Ferrailleur d'origine juive, Juanovici fournissait à la fois les nazis et les résistants pendant l'Occupation. Il a été condamné pour ses activités collaboratrices à la Libération. Nous préférons nous arrêter sur les rôles des bienfaiteurs, du docteur Schweitzer et de l'abbé Pierre, dont le narrateur se sert pour faire état de sa propre générosité. Le docteur Albert Schweitzer, originaire de l'Alsace-Lorraine, est le fondateur d'un hôpital au Gabon. Il a remporté, pour son implication humanitaire, le prix Nobel de la paix en 1952. Henri Grouès, mieux connu sous le nom de l'abbé Pierre, est un prêtre catholique français qui recueillait des enfants juifs pendant l'Occupation. Il devient très célèbre en 1954, alors qu'un hiver particulièrement féroce tue de nombreux sans-abris en France. L'abbé Pierre se fait le porte-parole et le défenseur des sans-abris. Le narrateur ose comparer sa propre charité à celle de ces deux personnages :

¹⁴² Nous reprenons l'orthographe adoptée par Céline. Son nom d'origine roumaine s'écrit aussi : Joinovici ou Joanovici.

Sans aucune coquetterie putaine, « à la Schweitzer » ou l'« Abbé » non! je peux dire et le prouver, je suis le charitable en personne! Même envers le plus pire rageur haineux... le plus pustuleux, tétanique... que même avec des pincettes, par exemple Madeleine, vous vous trouvez mal, qu'elle existe!... syncope de hideur! moi là qui vous cause, vous me verrez vaincre mes sentiments! peloter, mignoter la Madeleine! Me comporter le vif aimant! ardent! comme s'il s'agissait de l'abbé Pierre ! ou de l'autre apôtre... (CA, p. 150)

Afin de démontrer hors de tout doute qu'il est un être extrêmement généreux, il affirme qu'il soignerait son ennemi si l'occasion de le faire se présentait. Madeleine Jacob, chroniqueuse judiciaire de *Libération*¹⁴³, avait couvert le procès de Céline après la guerre. Peu tendre à son égard, le narrateur ne cesse de la citer, de *D'un château l'autre* à *Rigodon*. Cependant, le narrateur ne laisse pas ses haines personnelles le dominer; sa vocation de médecin passe avant tout. Il soignerait donc celle qu'il déteste s'il la trouvait blessée. Jacob est pire qu'une opposante, il la présente comme la personne la plus repoussante du monde : « syncope de hideur ». Elle provoque, chez lui, des malaises en raison de son incroyable laideur. Le narrateur serait néanmoins prêt à s'occuper d'elle, à en prendre soin au point de devenir pour elle « le vif aimant! ardent! ». Par ces allusions sexuelles, il cherche à montrer que sa générosité n'a pas de limite, qu'il pourrait se donner corps et âme s'il le faut. Pour lui, il est bien question de se donner et non de se vendre. Il n'est pas comme Schweitzer ou l'Abbé qui, eux, font preuve de « coquetterie putaine ». Comme le narrateur reprochait à Brottin d'accorder trop d'importance à son image, il accuse Schweitzer et l'Abbé de vouloir faire de leurs bonnes œuvres des coups d'éclat. Alors que, pour lui, « le charitable en personne! », la générosité est faite de petits gestes, comme ceux du médecin, qui passent relativement inaperçus. S'il offrait ses services à Jacob, son geste ne défraierait pas la chronique. Son geste qui resterait discret ne serait pas moins grandiose puisqu'il impliquerait de passer outre l'incroyable horreur qu'elle lui inspire.

Comme nous l'avons vu chez d'autres personnages, le narrateur reproche à Schweitzer et à l'abbé Pierre de ne défendre qu'une image médiatique et commercialisable de la générosité. La modestie apparaît comme une valeur d'époque : « Pas un seul bonhomme

¹⁴³ Journal édité de 1941 à 1964, qui n'est pas le même que celui qu'on connaît aujourd'hui, fondé par Jean-Paul Sartre, entre autres, en 1973.

modeste!... et les ministres!... et l'abbé Pierre, film en personne?... » (CA., p. 29) L'abbé Pierre serait si spectaculaire dans sa défense des sans-abris qu'il est déjà « film en personne ». Il n'y a pas de décalage entre ses gestes et la reconnaissance qu'ils obtiennent. Les deux se produisent simultanément. À peine commence-t-il à s'occuper des malheureux autour de lui, qu'il devient un personnage historique dont on se presse de tourner la biographie. En effet, un film consacré à l'abbé Pierre est sorti en 1955. *Les Chiffonniers d'Emmaüs* a été réalisé par Robert Darène à partir d'un scénario de Boris Simon et de René Barjavel. Pour le narrateur, la popularité médiatique de l'abbé caricature ses œuvres et le transforme en « super sensâ abbé Pierre!... » (CA, p. 65) L'abbé est le super héros de l'air du temps, le super héros de la charité, alors que l'homme de sens commun, comme nous le verrons avec les médecins des pauvres, n'a rien de « super sensâ ». Le médecin, qui connaît la modestie autant que le sacrifice, fait seulement ce qu'il doit faire. Céline n'est pas le seul à être frappé par l'image de l'abbé Pierre. Roland Barthes y consacre un texte dans ses *Mythologies*, parues la même année que *D'un château l'autre* :

Le mythe de l'abbé Pierre dispose d'un atout précieux : la tête de l'abbé. C'est une belle tête, qui présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, le coupe franciscaine, la barbe missionnaire, tout cela complété de la canadienne du prêtre-ouvrier et la canne du pèlerin. Ainsi sont réunis les chiffres de la légende et ceux de la modernité¹⁴⁴.

Pour Barthes, la tête de l'abbé est le secret de cette image parfaite de la bonté qu'il dégage. Sa coupe de cheveux franciscaine, d'abord, est à la fois assez négligée et désuète pour dégager l'image d'un homme qui refuse de s'astreindre aux modes et aux conventions sociales. Tout en discrétion, ces cheveux courts sont ceux d'une personne qui ne cherche pas non plus à attirer l'attention sur elle; ils témoignent ainsi de la modestie d'un homme d'église. Barthes analyse de quelle manière cette coupe de cheveux passe d'un degré zéro du sens à un « superlatif de signification ». L'abbé Pierre devient grâce à cette coupe un nouveau saint François. Ses cheveux destinés à passer inaperçus deviennent soudainement lourds d'histoire; ils portent tout un passé de bonnes œuvres. Son regard, sa barbe, sa canne et ses vêtements complètent l'image de la charité chrétienne. Barthes analyse la fabrication du

¹⁴⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010 (1957), p. 60.

mythe pour montrer comment cette image remplie de signes se suffit à elle-même au point qu'on ne questionne plus sa sincérité :

Évidemment, le problème n'est pas de savoir comment cette forêt de signes a pu couvrir l'abbé Pierre [...]. Je m'interroge seulement sur l'énorme consommation que le public fait de ces signes. Je le vois rassuré par l'identité spectaculaire d'une morphologie et d'une vocation ; ne doutant pas de l'une parce qu'il connaît l'autre ; n'ayant plus accès à l'expérience même de l'apostolat que par son bric-à-brac et s'habituant à prendre bonne conscience devant le seul magasin de la sainteté ; et je m'inquiète d'une société qui consomme si avidement l'affiche de la charité qu'elle en oublie de s'interroger sur ses conséquences, ses emplois et ses limites. J'en viens à me demander si la belle et touchante iconographie de l'abbé Pierre n'est pas l'alibi dont une bonne partie de la nation s'autorise, une fois de plus, pour substituer impunément les signes de la charité à la réalité de la justice¹⁴⁵.

La « forêt de signes » autour de l'abbé ne permet plus la critique, elle obstrue complètement le regard. L'image de l'abbé Pierre n'ouvre pas vers la réalité de la société. Devant cette iconographie, le spectateur demeure à l'orée des signes, il est complètement exclu de cette expérience de la charité que l'abbé semble tout entier capable d'incarner. La réalité de la justice, qui n'est sans doute pas sans failles, est complètement obstruée par les signes de sa charité. Le mythe qu'on construit autour de l'abbé ne donnera pas naissance à une communauté humaine animée par un désir de charité. Si la bonne conscience requiert le « seul magasin de la sainteté » que porte l'abbé Pierre, l'image du Saint est stérile, elle fait écran à la bonté au lieu de la stimuler. Cette analyse de l'image de l'abbé Pierre dépasse, bien entendu, ce que le narrateur nous en dit dans *D'un château l'autre*. Même s'il le décrit avec moins de détails, le narrateur porte sur lui un jugement plus lourd que celui de Barthes, jugement que le cadre fictionnel seul peut lui permettre de poser : « je suis le samaritain en personne... samaritain des cloportes... je peux pas m'empêcher de les aider... l'abbé Pierre c'est plutôt Gapone, pope Gapone... » (CA, p. 99) L'allusion concerne ici un prêtre russe orthodoxe qui était près des milieux ouvriers et des mouvements révolutionnaires de 1904. Pour sauver sa peau, le pope Gapone a fini par offrir à la police de leur dévoiler les plans des révolutionnaires. En 1906, il a été accusé de trahison par ceux-ci et condamné à mort par pendaison. Par cette comparaison, le narrateur accuse l'abbé Pierre d'être un individualiste

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

comme les autres. L'homme d'église n'est certainement pas comme lui le « samaritain des cloportes ». Le mythe qui se construit autour de l'abbé Pierre est une autre preuve de l'agitation des contemporains du narrateur. Les gens sont complètement dupés par son image. Ils ne pourraient pas supposer que l'abbé Pierre soit un traître comme Gapone ou, plus simplement, une image fabriquée de toutes pièces par le cinéma. En mentionnant l'abbé Pierre, le narrateur veut faire un appel au regard critique des gens de sa communauté, pour leur rappeler qu'ils doivent douter des images, surtout des plus rassurantes et attirantes.

4.2 Les tueurs en série : Landru et Petiot

Pour le narrateur, les bienfaiteurs sont des êtres d'apparence qui veulent faire de leurs gestes de bonté des coups d'éclats. Ils agissent à cet égard de la même manière que leurs antagonistes : les tueurs en série. Céline est obsédé par les personnages de tueurs comme en témoigne la présence de ces deux personnages dans ses romans. Dans *D'un château l'autre*, il est surtout question d'Henri Désiré Landru, un tueur du début du siècle condamné à la guillotine en 1921, et du docteur Marcel Petiot, un tueur qui a sévi surtout pendant l'Occupation et qui a aussi été condamné à mort. Les deux tueurs avaient des personnalités flamboyantes et leur procès fut très couru et médiatisé en France. Examinons d'abord l'histoire de Landru. Nous l'avons déjà souligné, il était un séducteur. Il fut surnommé le « Barbe-Bleue de Gambais », le « sire de Gambais » et l'« escamoteur de femmes ». Grâce aux petites annonces, il attire des femmes vers lui en se présentant comme un homme à la recherche d'une épouse : « En février 1914, Landru fait passer l'annonce suivante : "Monsieur sérieux, désire épouser veuve ou femme incomprise entre trente-cinq et quarante-cinq ans"¹⁴⁶. » Ses charmes reposent, dit-on, sur sa voix de baryton. Les femmes sont aussi très attirées parce qu'il est très entreprenant et leur fait rapidement des offres de mariage. Puisque les femmes qui répondent à ses annonces recherchent un mari plutôt qu'un complice, elles aiment la diligence dont fait preuve Landru. De toute évidence, il ne semble pas craindre l'engagement. Lorsqu'il est arrêté par la police en 1919, il est accusé du meurtre d'onze personnes : dix femmes et un homme.

¹⁴⁶ Dominique Lormier, *Les 35 plus grandes affaires criminelles en France depuis 1900 de Landru aux époux Fourmiret*, Paris, Trajectoire, 2008, p. 142.

Son procès attire les masses. Dans les journaux, on appelle la foule qui se rend au procès le « train Landru », une image qui restitue bien la folie provoquée par l'événement judiciaire. En plus des magistrats, des avocats, des témoins et des chroniqueurs judiciaires, ce train est constitué de « journalistes, écrivains, artistes, comédiens, chansonniers et fantaisistes¹⁴⁷ » qui veulent entendre Landru répondre aux questions de la cour. Malgré des preuves accablantes contre lui, dont un carnet où il note ses rencontres et ses voyages en train avec ses victimes, Landru continue de clamer son innocence. La police a même retrouvé chez lui des objets qui appartiennent aux victimes. On n'a toutefois pas trouvé les corps puisque Landru les brûlait dans sa cuisinière. Rusé, il use de mille et un détours pour ne rien révéler de ses relations avec les femmes disparues, avec lesquelles il dit n'avoir eu que des relations d'affaires. Il prétend souvent avoir désiré acheter les meubles de ces femmes :

Le président Gilbert reste tenace :

— Si ce n'étaient pas vos fiancées, quels étaient vos rapports avec elles?

Landru se redresse, l'air outré :

— Je suis un galant homme. Je me refuse à faire la moindre déclaration à ce sujet! Je ne permettrai pas qu'on franchisse le mur de ma vie privée.

Et lorsque par la suite, le président ou le procureur tenteront d'avoir plus de précisions sur ce sujet, Landru répondra invariablement en levant les yeux au ciel :

— Le mur, messieurs, le mur...¹⁴⁸

Landru a de toute évidence le sens de la formule et du spectacle. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur exprime le plaisir qu'il ressent à suivre l'histoire de Landru : « Landru me fait rire, le mal qu'il se donnait!... » (CA, p. 32) Il fait sans doute référence au mal qu'il se donne à attirer les femmes vers lui et à faire disparaître les corps, mais aussi au mal qu'il se donne pour bien paraître à la cour. À la suite de son procès, Landru est condamné à mort. En prison, il demande à faire les mêmes tâches que les autres détenus : « Il est aimable avec tout le monde, connaît tous les gardiens, s'informe de la santé de leur famille. Il est courtois,

¹⁴⁷ Francesca Biagi-Chai, *Le cas Landru à la lumière de la psychanalyse*, Paris, Imago, p. 35.

¹⁴⁸ Dominique Lormier, *op. cit.*, p. 149.

impénétrable : il est Landru...¹⁴⁹ » Le jour de son exécution, il refuse le verre de rhum offert au condamné, il décline aussi la cigarette et lorsque l'aumônier lui propose de lui offrir le dernier sacrement, il le repousse sous prétexte qu'il ne veut pas faire attendre les gens chargés de l'exécuter. Le tueur en série ne cesse de faire preuve de gentillesse et de délicatesse à l'égard des gens de la prison. Landru est un tueur qui restera complètement opaque. Ses mystères attirent les spéculations : « Landru est un tueur paradoxal. Entre la séduction systématique de l'objet féminin (283 femmes contactées) qui évoque Don Juan, et la volatilisation des victimes, qui en fait [...] un Barbe-Bleue, [...] il n'y a rien – rien d'autre que ce qu'il allègue¹⁵⁰ » Pour analyser Landru, il faut se fier à ce qu'il dit, alors que nous savons qu'il n'y a rien de vrai dans ce qu'il dit.

Landru sert aussi de point de comparaison au narrateur. Il l'utilise pour parler du président Harry S. Truman, trente-troisième président des Etats-Unis, qui a succédé à Franklin Delano Roosevelt après la guerre. Les bombardements atomiques de Hiroshima et de Nagasaki surviennent sous sa présidence. Dans *D'un château l'autre*, le lien entre Truman et Landru est établi en raison de ces événements : « oh! non que cet Hiroshima me souffle!... regardez Truman, s'il est heureux, tout content de soi, jouant du clavecin!... l'idole de millions d'électeurs!... le veuf rêvé de millions de veuves!... Cosmique Landru!... » (CA, p. 159) Par cette comparaison, le narrateur fait de Truman un tueur en série, mais, de surcroît, un tueur en série bien plus puissant que Landru. Il semble y avoir une correspondance entre le nombre de femmes séduites et le nombre de morts. Truman avec ses bombes est un Landru cosmique, un Landru interplanétaire. Landru séduit grâce à sa voix de baryton; Truman aussi utilise ses talents de musicien. L'image de Truman jouant du clavecin serait, selon le narrateur, le secret de son charme. La figure de Landru traverse les temps et les lieux. Comme Truman qui devient un Landru avec la bombe nucléaire, le narrateur comprend que l'histoire du château de Sigmaringen est remplie de Landru :

Tandis que les Hohenzollern, vous voyez, vous dites, les premiers surtout : « quels Landrus!... » un autre?... encore pire!... Troppmann!... Deibler craché!... la ribambelle!... toujours plus sorniois!... plus cruels!... plus cupides!... plus monstres!... des centaines de Landrus pure race!...

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵⁰ Jacques-Alain Miller, « Préface », in Franscesca Biagi-Chai, *op.cit.*, p. 15.

trois!... quatre étages de Landrus! cousins Landrus! et à pique!... masse d'armes! faux!... éperons!... frondes!... toujours plus sadiques!... dauphins Landrus! pas le Landru timide de Gamblais!... étriqué, furtif, à cuisinière rafistolée, occasion de la Salle... non!... Landrus sûrs d'eux!... par jus!... nom de *Gott*!... lances, cuirasses, tout! blasons, *mit uns*!... des étages de portraits « coupe-souffle » !... *Gott* à la botte!... des pas seulement petits déchiqueteurs de fiancées!... non! autant de tortureurs impériaux!... kyrielle!... passeurs de duchés à la poêle!... bourgs, forteresses, cloîtres... à la broche! contents ou pas!... marmites!... marmites!... (CA, p. 169-170)

La lignée Hohenzollern qui habite depuis plusieurs siècles le château aurait connu son lot de Landru. Comme Truman éclipsait le Barbe-Bleue de Gambais avec son Hiroshima, le passé du château qui rejaillit pendant la guerre fait du véritable Landru un tueur de second ordre. Mais avant d'évoquer le passé des Hohenzollern, le narrateur compare d'abord Landru à Jean-Baptiste Troppmann, tueur français, exécuté en 1870 pour le meurtre d'un couple et de ses six enfants. Troppmann est abondamment cité dans l'œuvre de Genet, qui mentionne aussi, comme Céline, le célèbre bourreau français Anatole Deibler, dernier à avoir tué en public. Il est le fils du bourreau Louis Deibler. En France, les exécutions publiques à la guillotine furent pratiquées jusqu'en 1939, malgré une trêve de 1906 à 1909. Deibler est devenu célèbre grâce à la photographie, qui a permis de diffuser les images des exécutions dont il s'était chargé. En comparant Troppmann, Deibler et Landru au passé sanglant de Sigmaringen, le narrateur montre que l'excitation produite par ces personnages a permis de construire des figures plus grandes que nature, alors que les tueurs peuplent pourtant l'histoire de l'humanité. Qui plus est, les tueurs du Moyen Âge de Sigmaringen, « tous des Landrus Diabls!... » (CA., p. 174), tuaient sans se cacher, ils ne se donnaient pas tout le mal du « timide de Gamblais ». Le tueur d'autrefois agissait franchement et aux yeux de tous, alors que le tueur contemporain doit user de mille et un détours pour commettre ses meurtres. Le narrateur fait preuve d'une certaine nostalgie à l'égard de temps anciens où, semble-t-il, le mal ne cherchait pas à se cacher. Un tueur comme Landru s'est donné beaucoup de mal, mais jamais autant qu'un écrivain :

au Danemark... ici!... vous écrivez?... vous êtes perdu!... Troppmann son « n'avouez jamais ! » est qu'une toute petite prudence!... « n'écrivez jamais! » moi je vous le dis! si Landru avait « écrit » il aurait pas eu le temps de faire ouf, pas seulement d'achever de mettre saler une petite rondelle de rombière!... (CA, p. 318)

De sa prison, le métier d'écrivain est pire encore que celui d'un tueur moderne. Chez Céline, nous comprenons que l'écrivain n'est jamais complètement détaché du monde. Sans tuer comme Landru ou comme Truman, l'écrivain doit aussi savoir user de charme et de ruse comme ceux-ci. La tâche de l'écrivain est encore plus complexe que celle du tueur en série ou de l'homme politique. La comparaison permet d'illustrer le poids qui pèse, selon le narrateur, sur les épaules de l'écrivain. Poids qui n'a pas de commune mesure avec celui qui pèse sur le tueur et qui n'est pas non plus comparable à celui de l'homme politique.

Comme Landru, Petiot utilisait un four pour faire disparaître les carcasses de ses victimes. Le docteur Marcel Petiot, surnommé par la presse « docteur Satan », a été reconnu coupable en 1946 de vingt-six assassinats. Petiot, bien fier de ses meurtres, en revendiquait pour sa part soixante-trois. Soldat d'infanterie pendant la Première Guerre mondiale, il a fait ses études en médecine grâce à un programme spécial dont pouvaient profiter les anciens combattants. Céline a d'ailleurs fait ses études quelques années plus tard grâce au même programme. À son arrivée à Paris, au début des années 30, le docteur Petiot s'est fait connaître pour sa spécialité dans le traitement de la toxicomanie. Il acceptait aussi de soigner gratuitement les pauvres, ce qui a contribué à accroître sa notoriété. Pendant l'Occupation, le docteur Petiot, assez connu des autorités, était sous observation : « En juin 1940, Petiot [...] reste dans la capitale, continue à exercer. La police le surveille encore de plus près, car outre ses contacts dans le milieu de la drogue, Petiot déteste les Allemands et ne se gêne pas pour le faire savoir, au mépris de toute prudence¹⁵¹ ». Les soins qu'il avait apportés depuis plusieurs années aux toxicomanes l'avaient fait connaître des milieux criminels parisiens. Sa haine connue des Allemands attirait vers lui la majorité de ses victimes. Pendant l'Occupation, Petiot était un « effaceur¹⁵² ». Il proposait ses services à des gens qui craignaient pour leur vie. Il aimait particulièrement attirer dans son antre les clients riches – souvent, mais pas uniquement, juifs – puisqu'ils étaient capables de bien le payer pour ses services d'effaceur, et après leur assassinat, Petiot s'emparait de leurs biens. Il faisait croire aux désespérés qui avaient besoin de lui qu'il avait des connexions qui leur permettraient de fuir à Buenos Aires. Alertés par les mauvaises odeurs qui émanaient des appartements de

¹⁵¹ Dominique Lormier, *op.cit.*, p. 201.

¹⁵² Frédérique Césaire, *L'affaire Petiot*, Paris, Vecchi, 1999, p. 7.

Petiot, les pompiers entrent chez lui le 11 mars 1944 et découvrent un four et des cadavres dans son sous-sol. Dès le lendemain, l'histoire fait les manchettes : « Le 12 mars 1944, les journaux s'emparent de l'affaire et en font leurs gros titres. À cette date, la presse reste collaborationniste, si bien qu'elle fait du docteur Petiot le type même du criminel, lié à la Résistance¹⁵³ ». Pendant la Libération, des rumeurs disent que, sous une fausse identité, Petiot aurait participé aux combats du côté des résistants. Il aurait profité des moments troubles dans la capitale pour essayer de faire oublier ses crimes sordides. Il n'y parvient pas. Son procès, qui commence le 28 mars 1946, est très couru par les Parisiens. On dit même qu'il se vendait sous le manteau des autorisations pour y assister. En apprenant, qu'une foule se rassemblait pour son procès. Petiot aurait dit à un de ses gardiens de prison : « Ce sera merveilleux. Ce procès fera rire tout le monde¹⁵⁴. » Il meurt guillotiné à la prison le 25 mai 1946.

Le médecin tueur devient chez Céline une sorte d'étalon qui permet d'établir des degrés au sein du mal. En mentionnant un personnage dans *Rigodon*, il écrit qu'il est « dix fois Petiot » (R, p. 92). De cette manière, il le transforme en une valeur. Le narrateur utilise, par exemple, le meurtrier pour défendre ses idées sur la Bible : « Bible le livre le plus lu du monde... plus cochon, plus raciste, plus sadique que vingt siècles d'arènes, Byzance et Petiot mélangés!... » (R, p. 34) Cet extrait rappelle aussi la forte tendance du narrateur à évoquer toujours la longue histoire violente qui pèse déjà sur le monde. L'allusion à la Bible lui permet de répéter une fois de plus que les fondements du monde sont composés d'histoires sadiques. Plus tard dans le même roman, il s'arrête aussi sur la folle excitation des hommes, illustrée par les arènes, qui a contribué à donner naissance à des personnages comme Petiot et Landru :

le monde entier en vérité hurle de pas avoir d'arènes... le monde entier nous demande pour nous traiter comme il faut, Petiot a tout préparé, Cousteau et Landru et Vaillant... incubateurs, justiciers, qu'évolueront plus déchiqueteurs, déléccéurs, que tout ce qu'on aura jamais vu... (R, p. 280)

¹⁵³ Dominique Lormier, *op.cit.*, p. 204.

¹⁵⁴ Frédérique Césaire, *op. cit.*, p. 10.

Il rapproche ici les deux tueurs en série de Vaillant, son assassin lâche, et de Pierre-Antoine Cousteau, le directeur de *Je suis partout...* pendant l'Occupation. Condamné à mort comme plusieurs collaborateurs, Cousteau n'a jamais été exécuté. Il a été gracié par le président français Vincent Auriol. Comme des incubateurs, Landru, Petiot, Cousteau et Vaillant auraient tant intériorisé la folie de leurs contemporains qu'ils ne pouvaient qu'exploser, se rangeant ainsi parmi les pires déchiqueteurs jamais connus. Si Landru et Petiot sont des personnages similaires, on ne peut dire la même chose de Cousteau et de Vaillant. Pour le narrateur, leurs activités respectives, de polémiste pour Cousteau, et de vengeur pour Vaillant, provient d'un désir similaire à celui qui a poussé Landru et Petiot à tuer. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur utilise aussi Petiot comme mesure du mal afin de marquer l'ampleur de sa propre condamnation par la communauté. Il écrit ainsi à son sujet qu'il est « le médecin plus damné que Petiot ! » (CA, p. 31) Le passage évoque la damnation éternelle que le narrateur imagine peser sur lui. Le sort de Petiot a été jeté, lors de son exécution, alors que celui du narrateur demeure toujours en suspens. Le narrateur se permet ensuite de se comparer au docteur Satan : « je me suis fait plus de tort jamais prendre un rond aux malades que Petiot de les faire cuire au four!... » (CA, p. 17-18) Nous reparlerons des sacrifices du narrateur en tant que médecin vers la fin de ce chapitre. Nous avons vu avec Landru que le narrateur disait que l'écrivain devait se donner plus de mal encore que le tueur; il en va de même pour le médecin qui travaille plus fort pour soigner que Petiot lorsque celui-ci faisait disparaître les corps de ses victimes. Puisque la tâche de Petiot est plutôt ardue, nous devinons combien devait l'être celle du narrateur. Encore une fois, le tueur permet de jauger les efforts des autres personnages. Landru et Petiot servent surtout de faire-valoir pour le narrateur qui peut ainsi se vanter de ses propres sacrifices. Comme les allusions à l'abbé Pierre, les personnages de tueurs amènent aussi ses contemporains à faire appel à leur bon sens. Les deux avaient l'air d'hommes gentils et dévoués, même ils étaient en réalité des monstres qui planifiaient des crimes atroces. Petiot se sert du désordre de l'Occupation et de sa profession de médecin, qui inspire confiance à ses patients, pour les duper et assouvir ses désirs sanguinaires. Un regard plus méfiant aurait toutefois pu deviner que sa grande générosité masquait des intentions homicides.

5. Le monde des fantômes

Il existe tout un univers dans *D'un château l'autre* sur lequel les bienfaiteurs et les tueurs n'ont plus de prise : celui des fantômes. À son arrivée au château de Sigmaringen, une image fascine le narrateur. Il voit deux femmes sortir des catacombes, la princesse du château, Hermilie de Hohenzollern, et sa servante :

oh! mais je gafais mon trou! le cratère... comme certain que par là... ça y est!... j'en vois sortir comme deux gros rats!... deux personnes très emmitouflées!... des femmes... deux femmes... je les vois, elles se rapprochent... jamais je les avais vues encore... elles sortent du fond de la crevasse... dans l'éboulis... elles doivent vivre dans les catacombes... personne y avait jamais été dans les catacombes... (CA, p. 184)

Cette image, en plus de rappeler les scènes dans les catacombes de *Voyage au bout de la nuit*, montre le trouble plus général qui affecte la communauté du roman, peuplé de nombreux personnages entre la vie et la mort, qui ne sont pas encore des fantômes. Le narrateur partage leur sort. Il se sait lui-même une sorte de fantôme prisonnier entre la vie et la mort : « que moi-même, en tout, finalement, je me ferai l'effet d'un drôle de piaf!... sorte d'ectoplasmique ragoteux... revenant plus sachant... de-ci!... de-là!... l'attitude!... les mots qu'il doit dire?... » (CA, p. 259) *D'un château l'autre* est porté par une narration fantomatique, constituée de maintes répétitions, et saute constamment d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre. Nous examinerons d'abord le cas du fantôme de Louise Michel qui traverse l'œuvre de Céline, avant de nous arrêter sur les fantômes de la Publique dans *D'un château l'autre*. Ces passages s'écartent à dessein de la réalité afin d'ajouter une dimension fantastique au récit qui porte les traces du délire du narrateur. Nous reviendrons sur le délire du narrateur vers la fin de ce chapitre dans le passage sur le monde des animaux.

5.1 Louise Michel

Dans un court passage du roman, le narrateur se souvient d'une comédienne qu'il avait vue enfant jouer sur une scène le rôle de Louise Michel. S'il se moque des engagements politiques de ses contemporains, il n'en va pas de même pour cette communarde en colère, qui n'a rien, selon lui, du ridicule de Triolette ou de Tartre : « Louise avait parfaitement le droit! "ouah! ouah!"... et colère!... et comment!... je le dis! » (CA, p. 68) Louise Michel prend chez Céline une place similaire à la Jeanne d'Arc de Genet –centrale, nous le verrons–,

à la différence toutefois qu'elle est toujours une figure évanescence, comme une fenêtre sur un passé qui n'existe plus. Dans *Pompes funèbres*, Jeanne d'Arc apparaît dans un rêve plutôt que dans un souvenir, mais l'action de Jeanne d'Arc, nous nous y arrêtons, est bien concrète : les mains dans les souillures, la veille de sa mise à mort. Louise Michel, chez Céline, est loin des abjections. Cette femme, la seule dont la colère est bel et bien légitime, apparaît au-dessus de la foule comme si elle était plus forte que la mort, puisqu'elle continue d'être incarnée même si elle n'est plus de ce monde. Avant de nous arrêter sur cette scène du roman, il faut rappeler que Louise Michel était déjà évoquée au début de l'œuvre célinienne dans *Voyage au bout de la nuit*. Bardamu est dans un café avec Tania, sa « nouvelle copine de Pologne » (VN, p. 365), et ils aperçoivent sur la Place du Tertre à Montmartre un défilé de morts. À travers le nuage qui entoure les fantômes, Bardamu, médecin, reconnaît plusieurs de ses anciens clients. Il constate que la mort a été pour eux une sorte de consécration : « Enfin tous ces salauds-là, ils étaient devenus des anges sans que je m'en soye aperçu ! » (VN, p. 367) Bardamu ne croit pas à l'élévation des salauds d'autrefois : « C'était bien les voyous des morts ceux-là, des coquins, rien que de la racaille et la clique de fantômes qu'on avait rassemblés ce soir au-dessus de la ville » (VN, p. 367). Bardamu remarque que ces morts proviennent d'un petit cimetière, où sont aussi enterrés des communards, mais ce ne sont pas ceux-ci qui ont refait surface et qui flottent désormais sur Paris. Dans la nuée, Bardamu finit par reconnaître un premier personnage historique : l'explorateur français Jean François de Galaup, comte de La Pérouse. Le dernier fantôme, celui qui ferme le cortège, est une femme aux cheveux rouges, qui n'a rien à voir avec tous les salauds et les voyous que Bardamu avait reconnus :

La grande femme qui est là, qui garde l'Ile c'est la dernière. Sa tête est bien plus haute encore que les buées les plus hautes. Il n'existe plus qu'elle de vivante un peu dans l'Ile. Ses cheveux rouges au dessus de tout, dorent encore un peu les nuages, c'est tout ce qui reste du soleil. (VN, p. 369)

L'Ile dont il est question est sans doute la Nouvelle-Calédonie, découverte par La Pérouse, où Louise Michel fut déportée après sa participation à la Commune de Paris. Dans cette nuée s'entremêlent donc le souvenir glorieux de la colonisation française et ses sombres lendemains, alors que l'Ile devient une prison pour les révolutionnaires de la Commune. En 1865, six ans avant la Commune, Louise Michel, institutrice, enseignait dans une école de

Montmartre¹⁵⁵, ce qui explique peut-être sa place dans la nuée qui surplombe la Place du Tertre. Ce jour-là, Bardamu aperçoit la « Vierge rouge » dominant tous les autres fantômes, ses cheveux captant les dernières lumières. Le fantôme de Louise Michel, désormais sur les côtes de l'Angleterre¹⁵⁶, essaie de se faire un thé, mais elle ne parvient pas à alimenter le feu pour faire chauffer l'eau de sa bouilloire :

Elle tripote, ça lui suffit, le feu qu'est sous la cendre, entre deux forêts mortes, avec ses doigts.

Elle essaye de l'animer, tout est à elle à présent, mais son thé il ne bouillira plus jamais.

Il n'y a plus de vie pour les flammes.

Plus de vie au monde pour personne qu'un petit peu pour elle encore et tout est presque fini... (VN, p. 369)

Au sein du défilé des morts, le spectre de Louise Michel est le seul qui possède encore paradoxalement un peu de vie, mais pas assez pour raviver la flamme, celle sous sa bouilloire mais sans doute aussi celle des vivants qu'elle survole. Dans ce passage mélancolique de *Voyage au bout de la nuit*, Louise Michel apparaît impuissante, image fuyante et lointaine d'une femme prise, d'une terre à l'autre, entre la vie et la mort.

Céline présente aussi un autre personnage de femme révolutionnaire, héritière de Louise Michel, dans *Mort à crédit* :

Le Capital et ses lois, elle les avait compris, Mireille... Qu'elle avait pas encore ses règles. Au camp des Pupilles à Marty-sur-Oise on y trouvait de la branlette, du bon air et des beaux discours. Elle s'était bien développée. Le jour annuel des Fédérés, elle fait honneur au patronage, c'est elle qui brandissait Lénine, tout en haut d'une gaule, de la Courtine au Père-Lachaise. Les bourriques en revenaient pas tellement qu'elle était crâneuse! Mais alors des molletons splendides, elle levait le boulevard derrière à brander l'Internationale ! (MC, p. 34)

¹⁵⁵ Paule Lejeune, *Louise Michel, l'indomptable*, Paris, Des femmes, 1978, p. 81.

¹⁵⁶ Londres est le lieu du deuxième exil politique de Louise Michel : Claire Auzias, *Louise Michel. Une anarchiste hétérogène*, Paris, Monde libertaire, 2009, p. 33.

Mireille marque le passage du souvenir de la Commune de Paris, à travers le chant de l'Internationale, vers le communisme d'inspiration soviétique. Elle part d'une commune française, La Courtine, pour se rendre au cimetière du Père-Lachaise. Mireille, au dessus de la foule, n'est pas représentée sous les traits de la bêtise ou de la compromission qui caractérisaient Sartre et Elsa Triolet. Selon Yves Pagès, la présence de Louise Michel dans l'œuvre de Céline expose le paradoxe qui sous-tend sa relation au politique :

[Mireille] participe d'une relecture rituelle qui met Louise Michel au cœur du sens de l'Histoire. Tout le paradoxe célinien se trouve ici résumé. En faisant de la communarde, et non de la bergère sainte, la clef de voûte de son architecture nostalgique, Céline se réapproprie une des images pieuses du « matérialisme historique » en la coupant de la révélation progressiste. [...] Il fait dévier l'idée de révolte de son orbite idéaliste, tire l'éternité de la « colère » hors de la dialectique révolutionnaire pour n'honorer en elle qu'une énergie « réfractaire », irréductible à toute perspective historique, mais porteuse de toutes les subversions singulières passées et à venir¹⁵⁷.

Louise Michel incarne donc cette énergie fuyante, au point d'échapper à la marche de l'Histoire, une énergie susceptible de porter un certain changement mais sur laquelle on ne peut jamais avoir de prise véritable. Nous constaterons que, pour Genet dans *Pompes funèbres*, les voyous devenus miliciens sont garants d'une énergie chaotique similaire. À la différence évidente que Céline met en valeur la conscience politique de Louise Michel, alors que les miliciens étaient des personnages complètement apolitiques. Si nous abondons dans le sens de Pagès pour ce qui est de l'interprétation de la présence de Louise Michel, il nous apparaît important de comparer celle-ci aux autres fantômes qui peuplent *D'un château l'autre* pour établir leur relation au sens commun.

Dans *Voyage au bout de nuit*, la communarde apparaissait en tant que spectre qui survole Montmartre. Dans *D'un château l'autre*, elle est incarnée par une comédienne. Ce souvenir, tiré de l'enfance du narrateur, s'entrelace avec deux autres reconstitutions historiques qu'il aurait vues sur scène : la révolte des Boxers et la conquête de l'Ouest, jouée par Buffalo Bill lui-même. Le narrateur mentionne d'emblée que la prise de Pékin, à laquelle il a assisté enfant, était un spectacle, mais il ajoute : « Je connais pas beaucoup d'écrivains, soi-disant de gauche ou de droite, "bénitiers", "cocos", conjurés des caves ou des Loges,

¹⁵⁷ Yves Pagès, *op.cit.*, p. 74-75.

qu'ont vu comme j'ai vu la prise de Pékin, Place Clichy! » (CA, p. 67) La victoire des nations alliées, dont la France faisait partie, contre la Chine, rejouée par des acteurs dans un quartier de Paris, constitue pour lui un accès à une vérité historique. Il se vante d'avoir été témoin de ce spectacle comme s'il avait assisté à la guerre des Boxers elle-même, guerre dont les conséquences furent entre autres une modernisation à l'occidentale de la Chine. Un autre spectacle lui apparaît encore plus réaliste, celui de Buffalo Bill, qui aurait donné son « Buffalo Bill's Wild West » à Paris en 1905 alors que Céline avait onze ans. Il lutte contre les attaques des Peaux-Rouges devant ses yeux : « pas les pitreries d'Hollywood!... pensez l'œuf à la volée!... Buffalo Bill et ses boys!... des vrais de vrais, crachant des flammes!... » (CA, p. 68) Le spectacle est comparé au cinéma western qui rejouait aussi à sa manière les victoires des pionniers américains contre les attaques des Amérindiens. Pour lui, Buffalo Bill devenu comédien et directeur de cirque, qui attrape avec son lasso des Peaux-Rouges au pied de la Tour Eiffel devant trois millions de spectateurs, est plus réel que toutes les reconstitutions cinématographiques, même si ces dernières se déroulaient en sol américain. Les lieux et les temps n'ont guère d'importance pour le narrateur. Les événements rejoués devant ses yeux par des comédiens présents en chair et en os lui permettent d'établir un lien avec son expérience, comme le conteur qui raconte pour sa communauté les moments passés.

L'apparition de Louise Michel à la Place Clichy est le troisième souvenir qu'il évoque et il le présente d'emblée comme « pire que tout!... » (CA, p. 68) La résonance de cet événement mis en scène serait donc plus terrible et plus dangereuse que les deux précédents :

Louise Michel!... ils vous parlent de *sensââ! suspense!* qu'est-ce qu'ils ont? rien... là. Place Clichy vous parliez pas vous aviez qu'à voir et trembler! regarder!... le clou du clou! Louise Michel surgissant du noir! blafarde! blafarde! tous les projecteurs braqués dessus!... une seconde!... « ouah! ouah! » qu'elle faisait... comme escaladant une chaise... *ouah! ouah!*... la colère!... on refaisait le noir!... ma grand-mère avait vécu la Commune, rue Montorgueil, elle pouvait juger... « C'est pas Louise Michel, mon petit!... c'est pas ni son nez ni sa bouche »!... on trompait pas ma grand-mère... (CA, p. 68)

La grand-mère du narrateur, qui a connu la Commune et sans doute déjà rencontré la vraie Louise Michel, dévoile l'artifice. La comédienne est trahie par son nez et sa bouche qui ne ressemblent pas à ceux de la célèbre anarchiste. Fille illégitime, Louise Michel ne s'est par

ailleurs jamais mariée et a gagné sa vie comme institutrice avant de participer à la Commune. Refusant de prêter serment à l'empereur, elle enseignait dans une institution privée puisqu'elle n'avait pas le diplôme nécessaire pour l'enseignement public. Elle était également préoccupée par le sort des plus démunis et prodiguait des leçons gratuites le soir. Après la Commune, Louise Michel est envoyée en prison, où elle écrit beaucoup, entame notamment une correspondance avec Victor Hugo et offre ses services en tant qu'écrivain public. Vers la fin de sa vie, elle donnait en effet des conférences sur différentes places publiques. Elle aurait livré ses conférences vêtue de noir, symbole important puisque le mouvement anarchiste lui doit son drapeau noir. Dans la scène décrite par le narrateur, c'est une Louise Michel pâle, blafarde comme un fantôme, qui sort du noir et fait éclater sa colère devant la foule. Le spectacle paraît excessivement bref pour le narrateur, « une seconde!... » (CA, p. 68) Elle disparaît subitement dans la pénombre alors qu'elle venait à peine d'en sortir. Malgré la brièveté de cette scène, son intensité n'a rien à envier à la recreation de la Révolte des Boxers et de la conquête de l'Ouest. « La Communale, c'est le *la* du peuple... » (CA, p. 64) Elle donne au peuple une note essentielle, sa colère brève qui retentit brusquement et permet qu'on ajuste la tonalité des autres notes de la gamme. Le narrateur compare l'effet produit par Louise Michel au discours de Desmoulins au Palais Royal pendant la Révolution française et regrette que ses contemporains ne sachent plus produire un tel effet : « Maintenant il est plus question, vous verrez pas Kroutchef, Picasso, Triolette se montrer escaladant une chaise... l'effet Desmoulins-Palais-Royal!... non! les hurleurs blafards!... apparaître "ouah! ouah!"... Thorez peut-être? Mauriac?... » (CA, p. 68) Le temps des hurleurs blafards comme Louise Michel est révolu. Avec lui, c'est un certain sens commun, entendu comme un sens de la communauté, qui menace de s'effacer. Non sans témoigner d'une certaine nostalgie de la part de l'auteur, Louise Michel incarne dans l'œuvre de Céline la militante d'autrefois. Comme Denoël, l'éditeur d'autrefois, et Zola, l'écrivain d'autrefois, Louise Michel serait la seule agitatrice capable d'incarner authentiquement le sens commun. Encore une fois, sous la plume de Céline, les militants contemporains, comme Triolette et Tartre, font pâle figure à côté d'une figure du passé magnifiée comme celle de Louise Michel.

Permettons-nous une anecdote biographique puisque le personnage de la grand-mère n'est pas un choix insignifiant dans cette scène. L'écrivain a construit son pseudonyme à

partir du prénom de sa grand-mère maternelle, Céline Guillou. Godard raconte que celle-ci, morte en 1904, amenait effectivement son petit-fils voir les grands spectacles populaires. Dans son enfance, la grand-mère le mettait en contact avec la culture de masse sans la condamner, malgré les interdits que la famille Destouches faisait peser sur elle. Elle lui achetait des magazines illustrés qu'il devait lire en cachette de ses parents. Monsieur Destouches voulait que son fils s'occupe l'esprit avec des lectures plus édifiantes¹⁵⁸. Il n'est pas étonnant que cette grand-mère devienne, dans *D'un château l'autre*, la femme qui a connu l'un des plus grands mouvements populaires du dix-neuvième siècle. Nous n'entrerons pas dans les détails de l'histoire de la Commune de Paris¹⁵⁹, mais il y a, au cœur de celle-ci, une possibilité pour le peuple de prendre la parole. Nous avons distingué deux groupes d'opinion qui avaient de l'influence sur la destinée du narrateur : ses clientes et ses collègues écrivains. Nous avons montré comment leur opinion se transformait en rationalité commune, selon une acception du sens commun. Arendt, dans *Essai sur la révolution*, analyse ce qu'on a appelé l'« opinion publique¹⁶⁰ », qui n'est déjà plus une opinion, puisqu'elle est un avis partagé par la majorité sur une question d'ordre politique. La rationalité commune est, comme l'opinion publique, un avis que partagent le plus grand nombre, mais qui n'est déjà plus celui des individus eux-mêmes. Au sein de la Commune de Paris se construisait un espace ouvert aux oppositions d'idées contraires. La grand-mère du narrateur aurait vécu cette période particulière et peut donc voir différemment la culture populaire. Cet intérêt qu'elle a transmis à son petit fils parcourt l'œuvre de ce dernier. À travers cette image du spectacle de Buffalo Bill que reprend le narrateur, la tension entre culture industrielle et culture populaire est très présente. Le spectacle de Buffalo Bill est encore un événement populaire, il n'est pas tout à fait un produit de l'industrie culturelle, mais il repose sur une logique qui tend à devenir industrielle, c'est-à-dire à mystifier le peuple et à le déposséder de sa propre culture¹⁶¹. Louise Michel, en plus d'être la militante d'autrefois dans le roman, est

¹⁵⁸ Henri Godard, *Céline*, p. 26.

¹⁵⁹ Hannah Arendt analyse en profondeur le rôle du peuple dans la Commune de Paris ainsi que les limites et les dangers produits par les conseils ouvriers dans le chapitre « La tradition révolutionnaire et ses trésors perdus », dans *Essai sur la révolution*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967 [1963], pp. 317-417.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 333.

¹⁶¹ Horkheimer et Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1947], 281 p.

aussi la représentante désuète et impossible d'un peuple qui serait encore en possession de ses moyens.

5.2 *La Publique*

Alors que Louise Michel est la porte-parole fantomatique du populaire dans le roman, nous verrons que *La Publique* est plutôt le représentant spectral du social. Avant de quitter Paris vers le château de Sigmaringen avec les collaborateurs, le narrateur voit une autre curieuse apparition. En tant que « extra-voyant lucide!... » (CA, p. 103), il aperçoit ce que les autres ne paraissent pas être en mesure d'observer. Il se rappelle avoir fait peur à Lili lorsqu'il lui a parlé de ce bateau de revenants : « je réfléchis... que lui ayant parlé de revenants, des olibris de *La Publique* elle veut plus rester chez elle?... vous êtes toujours à vous tâter avec les malades... vous avez trop dit? pas assez?... » (CA, p. 220) Le mot inventé « olibris » évoque à la fois le colibri – *La Publique* était un bateau-mouche – et l'olibrius, un homme qui se rend ridicule à force de vouloir bien paraître. Nous avons compris que les hommes politiques, les écrivains et les éditeurs sont souvent pour Céline des olibrius. Les revenants de *La Publique* ne semblent en effet pas très éloignés des contemporains du narrateur. Il ajoute à leur sujet qu'ils sont des funambules injurieux : « cette affaire du quai m'a pas réussi du tout!... *La Publique*!... et cette sale clique de funambules!... et injurieux!... » (CA, p. 173) Les revenants n'échappent pas à l'énervement qui a provoqué la guerre, mais semblent plutôt chercher à fuir le déluge des bombes. Le narrateur voit des silhouettes aller et venir vers le bateau. Les gens y entrent comme dans une sorte d'arche de Noé :

c'est un bateau-mouche, bel et bien!... que je vois même son nom! son nom en énormes lettres rouges *La Publique* et son numéro : 114!... [...] à quai... et les allées et venues à bord... des gens par deux... par trois... surtout... par trois... [...] je vois un petit peu leurs figures... je peux pas dire non plus... plutôt leurs silhouettes... oui, certes! Troubles silhouettes... pas nettes... trouble aussi, moi!... moi-même!... eh donc!... qui serait pas trouble? (CA, p. 103)

Il constate qu'on y entre souvent par trois, plutôt que par deux. Très certainement, les ombres qu'il distingue n'y pénètrent jamais seules. Il s'agit donc d'un mouvement de masse, mais nous pouvons voir se détacher au sein de celui-ci des petits groupes, couples ou trios. S'il ne discerne pas les traits de ces figures au loin, le narrateur est frappé par le nom du

bateau et par son numéro, qui lui apparaissent en toute clarté. Le nom et le numéro du bateau surplombent complètement les individus qui se pressent pour y entrer. Le bateau-mouche porte le 114, le narrateur répète aussi à plusieurs reprises qu'ils étaient 1142 condamnés à mort au château de Sigmaringen. Le bateau annonce les morts-vivants qui peupleront aussi le refuge en Allemagne. Même si la réalité de *La Publique* est niée par ses compagnons d'infortune, le narrateur insiste pour dire qu'il le voit réellement : « ce bateau-mouche *La Publique*?... pas un songe! Je le voyais, oui! mais comme le reste... brouillagineux!... » (CA, p. 104) Il en est bien persuadé : *la Publique* n'est pas un mirage. Si les images qu'il capte du bateau sont floues, elles ne sont pas différentes du reste du monde qui lui apparaît aussi derrière un épais brouillard. Tout comme dans *Pompes funèbres* – nous le verrons –, le brouillard est important dans *D'un château l'autre*. Le narrateur de Genet, comme celui de Céline, est aussi un extra-voyant lucide qui travaille fort pour percer les couches de brume.

En plus de permettre des déplacements dans l'espace, *La Publique* donne aussi l'impression d'être capable de voyager entre les époques :

le bateau-mouche!... un vrai! et son numéro : 114... et son nom... je me rapproche encore... et un vieux!... pas du simili bateau-mouche, des modèles qu'on voit à présent!... cloches, coches à touristes!... tout vitres, vitrines! que je vois passer d'en haut, de chez nous... non!... celui-ci un vrai vieux!... le très démodé modèle... plus vieux que moi!... à énorme ancre... ancre en avant!... bouées tout autour... kyrielles de bouées... guirlandes de bouées, jaunes, roses, vertes... canots de sauvetage!... et la grande cheminée inclinable... et la dunette du capitaine!... même la peinture est d'époque!... coaltar et lilas!... son écusson doit être nouveau, *La Publique*... (CA, p. 105-106)

Construit avant la naissance du narrateur, le bateau-mouche est bien supérieur aux modèles de moindre qualité fabriqués dans les années 1940. Les bateaux plus récents sont décrits comme des pièges pour attirer les touristes. Leurs cloches de verre se referment sur eux en les coupant de l'air, un peu comme les passages parisiens que Céline compare à des cloches. Quelques lignes après cet extrait, le narrateur précise que *la Publique* est entièrement faite de bois : « c'est vraiment un antique, presque tout en bois... » (CA, p. 109) Le bateau n'a pas été bâti avec les nouveaux matériaux modernes, et la peinture d'origine, coaltar et lilas, ne porte pas les marques de l'éclatement du temps. En décrivant l'aspect désuet de ce bateau, le narrateur insiste aussi sur les nombreuses bouées qui ornent son pourtour et sur les

canots de sauvetage qui font de l'embarcation un gage de sécurité. Avec son capitaine aux commandes, *la Publique* semble le véhicule idéal pour fuir la catastrophe. Puisque son écusson vient tout juste d'être apposé, le bateau paraît avoir été mis en service pour les besoins actuels. Le narrateur finit par comprendre, à force de réfléchir à la présence du bateau-mouche, que cette vision est liée à celle du nocher des Enfers évoquée précédemment : « *La Publique*, la barque à Caron ? » (CA, p. 114) Au tout début du roman, il avait déjà remarqué la proximité de Caron :

ils attendent surtout que je crève, les vieux amis! le fond du fond!... [...] moi aussi diable j'attends qu'ils crèvent! eux! eux, d'abord! ils bouffent tous beaucoup plus que moi! qu'une petite artériole leur pète! espoir! espoir!... que je les retrouve tous chez Caron, ennemis, amis, toutes leurs boyasses autour du cou!... Caron leur défonçant la gueule!... bien!... ah! (CA, p. 26)

Le narrateur répète souvent qu'il mange à peine, signe de sa pauvreté, mais aussi de la routine ascétique de privation à laquelle il s'astreint. Puisque tout le monde le croit mort ou à la veille de mourir, il ne se gêne pas pour les imaginer, eux, mourir de leurs excès de nourriture. Il rêve d'implosions, imagine que leurs artères bouchées et remplies de graisse éclatent dans leur corps. Ses ennemis comme ses amis se retrouvent tous, les boyaux autour du cou, devant Caron qui leur demande de payer leur passage pour être conduits au séjour des morts. Le passeur ne fait pas dans la dentelle : « Caron leur [défonçait] la gueule ». De toute façon, ils n'en sont plus à une brutalité près. Le corps de ces presque morts est déjà mal en point. La narrateur jubile puisque, devant Caron, ils seront enfin révélés à leur vraie nature de canaille : « je me dis, je rigole, je les vois au Styx, comment Caron les caressera! *braoum!*... *vrang!*... leur friponnerie! minois! oh! les futés!... » (CA, p. 26) Pour le narrateur, le « cas Renault » masquait une crise plus importante encore, qu'il baptise le « cas Caron » :

Je vous le dis en toute confiance, les amis se doutent pas du tout! bon!... bon!... ils s'amusent du cas Renault... à leur aise! Et le cas Caron?... zut!... ils voient rien!... ils nient, ils fument, ils rotent, ils sont tout goguenards satisfaits, à peu près certains de vivre cent ans grâce à ces petites pilules! Madame!... et ces super-gouttes Mirador!... au moins moi une chose, corniaud entendu! mais radar!... je sais par où Caron les piquera!... l'allure qu'ils auront sur sa barque!... je dis fendus! *vrang!* et *brang!* d'une oreille à l'autre!... en attendant ils me font lierchem, ils me baratent, ils pérorent, ils se grisent... si sûrs d'eux!... (CA, p. 26-27)

Le narrateur passe de la rigolade à une certaine colère. « Lierchem » est un terme argotique qui signifie que ses contemporains « le font chier ». S'il voit bien ce qui se passe et ce qui arrivera dans le futur, eux n'y voient rien. La fierté excessive de ses contemporains les rendrait aveugles vis-à-vis de leur propre culpabilité et de leur destin. Ils se goinfrent, fument et profitent de la vie avec une telle satisfaction qu'il n'y a plus de moments d'autocritique ou d'autodérision. Devant Caron seulement, ils seront forcés de revoir leur vie. À ce moment-là du roman, il se demande toutefois comment ils pourront se rendre jusqu'à Caron. Ils sont tellement aveugles qu'ils vivent forcément à l'écart du réel, détachés de tout bon sens. Pas plus que ces âmes errantes ne trouveront pas seules le lieu du séjour des morts, elles ne pourront pas trouver d'elles-mêmes le chemin vers Caron : « La façon que Caron va les prendre?... the question?... vrrang! brang! je suis sûr! » (CA, p. 31) En voyant le bateau-mouche, il comprend qu'il existe un transport, un service public, pour les transporter vers Caron. *La Publique* met un peu d'ordre dans le chaos, elle œuvre à remettre, autant que faire se peut, le temps sur ses gonds en s'emparant des fantômes qui traînent en ces jours de catastrophe.

Les fantômes de *La Publique* sont le signe d'une perturbation plus générale au sein de la communauté du roman. Lorsque les temps sont déchirés, les fantômes ne retrouvent plus la route vers la mort. *La Publique* constitue ce transport vers l'au-delà qui leur permet de trouver leur chemin. Le bateau-mouche vient faire le ménage; il se charge de nettoyer le monde, de le vider des âmes errantes, pour permettre un recommencement. Si Louise Michel représente les mouvements populaires d'autrefois, *La Publique*, pour sa part, en se chargeant de l'hygiène, s'associe à un service social situé en dehors de l'activité politique. Au contraire de l'anarchiste et de sa colère, le bateau-mouche libère les consciences, détache les gens de ce monde, qu'ils n'ont, de toute manière, plus la force de soutenir. On peut donc définir *La Publique* comme un service communautaire pour les âmes désengagées, pour ces gens qui n'ont pas su voir la catastrophe venir, et qui préfèrent festoyer plutôt que de se soucier du futur de la communauté. Mais selon la mythologie, Caron leur fera payer cher leur passage vers l'au-delà. Le narrateur rigole devant cette surprise qui attend les fantômes lorsqu'ils se retrouveront devant Caron. *La Publique* se charge de l'hygiène dans une communauté qui n'est plus en mesure d'assurer ce service elle-même, puisqu'elle n'entretient plus une relation

juste avec sa réalité. Après notre examen du château de Sigmaringen, nous verrons que les femmes de ménage et les médecins sont aussi les responsables de l'hygiène. Leur implication les engage cependant plus encore et les met eux-mêmes en péril.

6. Le monde du château

Bien que le roman *D'un château l'autre* se déroule en maints lieux et temps à la fois, la majorité des événements racontés par le narrateur se passent dans l'enceinte du château de Sigmaringen. Le bâtiment est d'ailleurs à l'image de la poétique célinienne, puisqu'il convoque tous les temps : « depuis la fonte des neiges, l'étranglement du Danube, la mort du dragon, la victoire de saint Fidelis, jusqu'à Guillaume II et Goering » (CA, p. 157). Dans des versions primitives du roman, la légende de saint Fidelis, tueur de dragon et patron de Sigmaringen, était racontée par le narrateur. Héros de l'Église, saint Fidelis avait libéré la vallée du Danube d'un monstre qui tuait évêques et enfants de chœur et qui risquait ainsi de transformer la région en lieu païen. La légende n'apparaît plus dans la version définitive du roman, sinon par brèves allusions. Mais si le château construit au X^e siècle apparaît si lourd d'histoire, portant en lui des traces qui vont de la glaciation jusqu'au Troisième Reich, une étrange impression de vide s'en dégage, dont le narrateur rend compte par la formule : « super-Hollywood!... » (CA, p. 157) Au milieu de l'Allemagne en ruines, bombardée par les Alliés, le château, demeuré en bon état, dégage une impression d'irréalité, qui en fait une illusion comme le sont souvent les décors de cinéma. Le récit des exploits de saint Fidelis n'est plus à l'avant-scène, le lieu est maintenant habité par les plus coupables de l'histoire de la collaboration française. Pour marquer les derniers jours de ces collaborateurs, le narrateur compare aussi le château à un décor d'opéra, d'où monterait une musique :

Peut-être pas encore se vanter, Sigmaringen?... pourtant quel pittoresque séjour!... vous vous direz en opérette... le décor parfait... vous attendez les sopranos, les ténors légers... [...] vous entendez déjà l'orchestre!... le plus bluffant : le Château!... la pièce comme montée de la ville... stuc et carton-pâte!... (CA, p. 156)

L'historien Henry Rousso, dans *Pétain et la fin de la collaboration. Sigmaringen 1944-1945*, reprend d'ailleurs cette image de Céline : « Le dernier acte s'ouvre au lendemain de la libération de Paris. Nous ne sommes pas à l'Opéra, et pourtant, la Collaboration, tous fastes

déployés, n'en finit pas de succomber...¹⁶² » En plus de l'impression d'irréalité qui se dégage du monde du château, ce séjour ressemble à la fin d'un spectacle où les acteurs meurent les uns après les autres. Le décor de Sigmaringen accueille la lente agonie des collaborateurs français tout en demeurant imperturbable face à ce qui se passe sur sa scène : « Tout ce château Sigmaringen, fantastique biscornu trompe-l'œil a tout de même tenu treize... quatorze siècles!... » (CA, p. 159) Un trompe-l'œil ne peut être altéré par les événements qui se déroulent dans son enceinte. Nous avons souligné que les personnages du monde des lettres – Achille Brottin, Triolette, Mauriac et Tartre – avaient un rapport inadéquat à leur réalité. À Sigmaringen, ces traits sont exacerbés :

Céline contemple avec toute l'ironie dont il est capable ces escarmouches entre des gens qui sont tous également condamnés à brève échéance. Leur déni de la réalité est à peine moindre que celui de ces anonymes déboussolés, nombreux à Sigmaringen, qui se prennent l'un pour un chirurgien, l'autre pour un évêque, un troisième pour un amiral, etc¹⁶³.

Puisque les anciens membres du gouvernement agissent comme si leur vie n'était pas en danger et que les imposteurs se multiplient en Allemagne, le narrateur se sait plongé dans un univers où tout bon sens a été exclu.

6.1 L'oubli des 1142

Le château est un lieu parfait pour le dernier acte des collaborateurs. Aussitôt que les acteurs de l'histoire sont arrivés aux abords du bâtiment, les souvenirs de leur collaboration semblent s'être effacés. Pour se faire oublier, le meilleur endroit n'est pas le château lui-même, mais plutôt le Danube qui coule à côté. Sous ce Danube, devenu figure du Léthé, le fleuve de l'oubli, sont dissimulés des réseaux de tunnels où se cache la population du château :

en plus des *bunkers* sous le Danube, tunnels blindés... Combien ces princes ducs et gangsters, avaient pioché de trous, cachettes, oubliettes?... dans la vase, dans les sables, dans le roc? [...] leurs risques avaient abouti là, dans les oubliettes, sous le Danube... quatorze siècles d'oubliettes... Oh! pas

¹⁶² Henry Rousso, *Pétain et la fin de la collaboration. Sigmaringen 1944-1945*, Bruxelles, Bruxelles Complexe, coll. « Historiques », 1984, p. 15.

¹⁶³ Henri Godard, *Céline*, op. cit., p. 369.

inutiles!... cent fois!... cent alertes! nous nous sommes sauvé la vie!... vous auriez vu ces grouillements! la foule sous le Danube, dans ces trous de fouines, pluri-centenaires! familles, bébés, papas, leurs clebs... militaires fritz et gardes d'honneur, ministres, animaux, landsturms, et les crevards du *Fidelis* et la boutique P. P. F., et fous de n'importe où, pêle-mêle... et hommes de Darnand, tâtonnant, d'une catacombe l'autre... la recherche d'un tunnel qui ne croule pas... (CA, p. 164-165)

Dans ces tunnels, les collaborateurs, les miliciens, les militaires nazis, les familles, les fous et les animaux voient leur destin lié à quatorze siècles de princes, de ducs et de gangsters qui cherchèrent aussi refuge dans les catacombes. La recherche d'oubli est l'occasion d'une rencontre avec une histoire enfouie. Si l'oubli complet est impossible, même dans les tunnels sous le Danube, le narrateur montre que la population du château lutte encore pour rester en vie. En s'enterrant dans les catacombes, ils ne parviennent pourtant pas à échapper à la mort; il ne font, en réalité, que s'en approcher toujours un peu plus. Comme s'ils n'étaient que les acteurs d'un spectacle; les infortunés du château, qui étaient au pouvoir il n'y a pas si longtemps, peuvent bien se débattre tant qu'ils le veulent, ils n'écrivent plus leur destinée. Comme les acteurs d'un spectacle, ils connaissent déjà sa fin. Tous leurs mouvements sont ridicules, la condamnation à mort qui les attend vient peut-être d'être déjà décidée en France. Même s'ils évitent une bombe en se cachant sous le Danube, ils ne se soustrairont pas à leur fin : « Nous étions là dans les mansardes, caves, les sous d'escaliers, bien crevant la faim, je vous assure pas d'Opérette... un plateau de condamnés à mort!... 1142!... je savais exactement le nombre... » (CA, p. 157) Le narrateur prétend ainsi connaître le nombre exact de personnes qui ont trouvé asile au château : 1142. Le décompte sera répété à maintes reprises dans le roman.

Le château contient donc « 1142 condamnés à mort » (CA, p. 181) que le narrateur décrit aussi comme « 1142 gueulards ! » (CA, p. 187). Ne pouvant pécher par excès de gourmandise, la population gueularde du château se plaindrait donc à outrance de son sort et de son statut de condamnée. Le cri est un trait des vivants, il rappelle que malgré la mort qui les attend sans doute très prochainement, ils sont bien en vie. Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu demande violemment à un enfant qui crie de se taire :

Eh ! répondis-je, à ce petit hurleur, ne te presse donc pas, petit crétin, tu en auras toujours du temps pour gueuler! Il en restera, ne crains rien, petit

âne! Ménage-toi! Il en restera bien du malheur assez pour te faire fondre les yeux et la tête aussi et le reste encore si tu ne fais pas attention. (VN, p. 273)

Au château de Sigmaringen, « le refuge des 1142 » (CA, p. 318), ils peuvent gueuler tant qu'ils le désirent, ils sont arrivés à la limite où il ne leur reste plus que du temps pour crier. S'il y a une musique d'opéra ou d'opérette au château, elle est chantée par les 1142 gueulards plutôt que par les sopranos et les ténors légers que le narrateur imagine. Bardamu disait à l'enfant qu'il resterait assez de malheur pour lui « faire fondre les yeux et la tête aussi ». Le malheur atrophie, ainsi, d'abord le regard, puis s'attaque à la raison. Peu à peu, nous devinons que la relation du malheureux avec le monde s'en voit altérée. Mais pour les 1142 gueulards du château, leurs cris représentent les derniers instants où ils sont aux prises avec leur existence de condamnés. Nous verrons en examinant les personnages de collaborateurs qu'ils ne sont pas tous en contact avec la réalité. Le narrateur utilise ensuite une métonymie pour les désigner. En plus d'être 1142 gueulards, ils sont aussi « 1142 "Mandats!" » (CA, p. 192) et « vous pensez si ça se plaignait 1142 à mandats! et femmes et enfants!... de tout! et pour tout! » (CA, p. 210) Puisque des mandats d'arrêt ont sans doute été rédigés pour eux en France, les collaborateurs réfugiés au château deviennent uniquement, par l'entremise d'une synecdoque, les 1142 mandats, ils ne sont désormais que cette menace qui plane sur eux, ayant dorénavant pour seule existence ce mandat d'arrêt rédigé à leur nom.

Le narrateur présente aussi à quelques reprises le château comme un lieu de villégiature en parlant notamment des « curistes de Sigmaringen!... » (CA, p. 160) Si la cure thermale n'est pas l'activité première des collaborateurs cachés aux abords du Danube, le narrateur évoque le confort relatif de ceux-ci en alléguant encore que le périple est l'occasion d'un voyage bien particulier : « nous sommes en touristes » (CA, p. 164). Touristes, puisqu'en effet les Français qui y trouvent refuge sont bien en terre étrangère. Ils ne sont toutefois pas n'importe quels voyageurs, puisqu'ils ne gagneront rien de ce périple en pleine apocalypse sinon la forte impression que le lieu produit sur eux : « tous ceux qu'iront voir vous diront... innocents touristes, ils emporteront rien, sonnés, suffoqués... de quoi!... à voir!... bahuts, mille trucs, souvenirs, bibelots... » (CA, p. 173) Parmi ces touristes, le narrateur joue le rôle d'un guide pour le lecteur, prend des notes de ce qu'il voit et tente de le transmettre : « je vous ai montré *La Publique*, maintenant nous voici en tourisme et pleine Histoire!... la diversité est ma loi!... » (CA, p. 171) Le narrateur prend le pouls de ce séjour

paradoxal, un moment historique inédit qui, vécu de l'intérieur, ressemble à une balade de plaisance hors de l'histoire. Dans un autre passage du roman, le narrateur prétend que le confort relatif des collaborateurs à Sigmaringen est possible parce qu'il sera, pour sa part, toujours là pour payer pour tout le monde : « pas un seul anti-juif dans les 1142!... pas un!... [...] le seul qui restait, ma gueule!... bouc providentiel!... je sauvais tout le monde par Bagatelles! les 1142 mandats!... comme j'ai sauvé de l'autre côté [...] l'héros providentiel con!... moi!... moi!... moi!... » (CA, p. 319) Le narrateur fait de lui-même à la fois le « bouc providentiel » et le « héros providentiel con ». Il prétend ainsi être l'inespéré bouc émissaire pour sauver de la haine générale les collaborateurs de Vichy. En jouant ce rôle de bouc émissaire, il devient pour eux un héros qui reçoit à leur place la violence et qui, peut-être, mourra aussi à leur place. En vérité, la plupart des collaborateurs réfugiés à Sigmaringen furent condamnés à mort devant jury ou par contumace, alors que Céline a été condamné à l'exil et à un emprisonnement au Danemark.

6.2 Les aristocrates : Châteaubriant et Pétain

Le narrateur sauverait la peau des gens de Sigmaringen par sa présence : « en plus que les 1142 escomptaient bien leur petite veine... que je payerais pour tous!... que tout se passerait tout gentiment, grâce à moi! ils rêvaient déjà tous pantouffles, retour dans leurs meubles... grâce à moi!... à moi les supplices gratinés! » (CA, p. 319) L'écrivain Alphonse de Châteaubriant, sans lien avec l'écrivain romantique François-René de Châteaubriand, est le représentant des pantouflards du château. En observant le portrait que dresse le narrateur, nous constatons que, malgré les insultes qu'il envoie à Tartre, Triolet et Mauriac, il témoigne, malgré tout, de plus de respect pour eux que pour Châteaubriant, décrit comme un personnage complètement farfelu, un « fou littéraire », pour reprendre l'expression de Charles Nodier. Châteaubriant a été condamné à mort par contumace le 25 octobre 1945. Malgré le mandat d'arrêt qui pesait sur lui, Châteaubriant n'a jamais été arrêté. Il a réussi à fuir en Autriche quelques années plus tard. Accompagné de son domestique et de son chien, Châteaubriant porte les stigmates de la guerre : il boite et sa barbe, autrefois mondaine, ressemble désormais à une « barbe de druide [...] drue, grise, hirsute... envahissante!... vous lui voyiez plus la figure... plus que les yeux... » (CA, p. 341) En plus d'arborer les traits d'un druide, Châteaubriant s'habille comme le personnage du film tiré d'un de ses romans de

1911, *Monsieur des Lourdines*, tourné et sorti pendant l'Occupation en 1943. Le film, réalisé par Pierre de Hérain, pseudonyme du beau-fils du Maréchal Pétain, est considéré par la critique cinématographique comme faisant indirectement la promotion du régime de Vichy. À Sigmaringen, Châteaubriant célèbre, par son choix de vêtements, la mémoire de ce film. Il porte une « ample cape brune, souliers pour la chasse... oh! mais! oh si!... le feutre tyrolien est nouveau!... la petite plume! » (CA, p. 340) D'une élégance ridicule, surtout dans les circonstances catastrophiques, Châteaubriant incarne le collaborateur totalement inconscient de la réalité. Même si celle-ci l'a marqué physiquement, il est au-dessus des événements de la fin de la guerre et conserve sa posture de dandy, enclin à une vie de loisirs.

Alphonse de Châteaubriant, personnage de second ordre du roman, n'est pas le pire. Si l'écrivain joue à l'aristocrate dilettante, le maréchal Pétain, quant à lui, se prend carrément, nous dit le roman, pour le dernier roi de France :

on pourra dire tout ce qu'on voudra, je peux en parler à mon aise puisqu'il me détestait, Pétain fut notre dernier roi de France. « Philippe le Dernier »... la stature, la majesté, tout!... et il y croyait!... d'abord comme vainqueur de Verdun... puis à soixante-dix ans et mèche promu Souverain! qui qui résisterait?... raide comme! « Oh! que vous incarnez la France, monsieur le Maréchal! » le coup d'"incarner" est magique!... on peut dire qu'aucun homme ne résiste!... (CA, p. 190)

Le narrateur répète à de nombreuses reprises qu'il est la personne la mieux placée pour parler du Maréchal. L'hostilité n'est pas un obstacle à la justesse de son regard puisque c'est la distance qui existait entre eux qui lui octroie cette clairvoyance. Le maréchal Pétain ne voulait en aucun cas être touché par le narrateur. Comme un roi, il avait son médecin personnel, le Docteur Bernard Ménétrel, qui était aussi son conseiller politique pendant l'Occupation. Pétain n'est plus que le vestige d'un rôle qu'il n'occupe plus. Il n'est pas étonnant que le narrateur n'ait pu avoir de contacts médicaux avec le maréchal, devenu monument. S'il l'avait soigné, le maréchal ne serait plus « l'incarneur total » : « Pétain c'était aussi le "J'incarne!" c'est moi! Impérial! si il y croyait?.. oh, là!... il en est mort!... Incarneur total! » (CA, p. 192) Élevé au-dessus de son humanité, le maréchal est tout entier le représentant de l'idée abstraite de la France impériale. Il suffit à Pétain de dégager un minimum de stature et de dire « J'incarne » pour qu'il devienne l'idée du roi de France.

Même si le maréchal est prisonnier de sa posture ridicule, il ne réussit pas moins à sauver, par sa présence, les gens de Sigmaringen :

pour le moment je suis à Pétain... le retour au Château... le chef en tête... et sous les rafales!... et toute la queue leu leu de ministres généraux amiraux... bien rajustés raboutonnés... très dignes... et à distance!... j'insiste parce que question de Pétain on a raconté qu'il était devenu si gâteux qu'il entendait plus les bombes ni les sirènes, qu'il prenait les militaires fritz pour ses propres gardes de Vichy... qu'il prenait Brinon pour le Nonce... je peux rétablir la vérité, je peux dire moi qu'il détestait, je parle en parfaite indépendance, qu'il aurait pas pris le commandement au moment du pont, fait démarrer la procession, personne réchappait! elle aurait jamais eu lieu l'Haute-Cour! le Noguères¹⁶⁴ non plus! j'ai vu, moi je peux le dire, le Maréchal sauver l'Haute-Cour!... sans lui, sans sa froide décision, jamais un serait sorti de sous l'arche!... (CA, p. 204-205)

L'incarneur total parvient à protéger les collaborateurs des bombes grâce à sa valeur ornementale. Complètement sourd, le maréchal marche avec prestance à travers les bombes. Nous devinons que son assurance a pu inspirer ses compagnons d'infortune. Pétain, qui prenait les Allemands pour sa garde rapprochée, ne voyait plus avec justesse la réalité. Paradoxalement, l'incompréhension des événements lui permet d'aider les gens du Château. Ne mesurant pas bien les dangers, il agit avec confiance et cette attitude aide les Français en exil. Comme la cécité de Brottin, la surdité de Pétain mine pourtant d'avance toute relation réelle. Ce n'est pas grâce à son instinct qu'il a guidé les collaborateurs, mais plutôt par sa stupidité et son illumination. Ayant perdu l'ouïe avec l'âge, sens extrêmement important en temps de guerre, Pétain n'est plus qu'une statue, qui représente la royauté, mais aussi la France entière : « pour les dames d'un certain âge, Pétain c'était la France, c'est tout... ma mère aussi est morte ainsi, Pétain la France... » (CA, p. 248-249) Sa valeur monumentale lui assurait la fidélité de certains Français, à un tel point que le narrateur écrit qu'ils étaient « fidèles à Pétain, à travers les rails!... » (CA, p. 249) Pétain incarne une inspiration si forte que les exilés lui restent fidèles. Nous avons expliqué dans le premier chapitre que le sensible commun correspondait à l'idée de partager avec les autres une lecture du monde produite à partir de nos cinq sens, afin de nous assurer de la justesse de nos perceptions. Sénile, Pétain a perdu un sens important, et pourtant sa lecture du monde, à cause de sa position, est plus

¹⁶⁴ Henri Noguères est un historien de la période de l'Occupation face à qui Céline, en tant que témoin, se pose en rival.

importante que celle des autres. Plutôt que de renouer avec le sens commun, les collaborateurs n'ont d'yeux que pour le « Cacochyme paranoïaque! » (CA, p. 395) qu'il représente. La présence de Pétain au château empêche donc l'établissement d'un sens commun, entendu comme sensible commun, où tous les habitants pourraient profiter de l'apport sensoriel des autres et ainsi ajuster leurs perceptions à la réalité. D'une manière similaire, Achille Brottin, qui était une sorte de « roi de l'édition », imposait aussi aux autres, en raison de sa position, des perceptions altérées par son sens défaillant. Nous avons montré au premier chapitre qu'Arendt explique la structure de pouvoir des régimes totalitaires à partir de l'image d'un oignon : le chef se trouve en son centre, isolé de la réalité par les différentes couches de son organisation gouvernementale. Si bien que le dirigeant d'un système totalitaire donne ses ordres à l'aveugle. Brottin ou Pétain ne sont en rien comparables à Hitler ou à Staline, mais nous voyons qu'une structure de pouvoir similaire est dénoncée dans le roman par le narrateur.

6. 3 Le gouvernement en exil

Dans l'extrait cité plus haut où Pétain sauve les gens du Château des bombes en les amenant à sortir de leur cachette sous l'arche, nous comprenons que les relations étaient tendues entre les Nazis et les collaborateurs à ce moment de l'histoire. Si les acteurs du monde des lettres liés à la résistance jouissaient selon le narrateur de reconnaissance et de privilèges, les collaborateurs, eux, sont les « ordures du monde » (CA, p. 165). Il n'est pas étonnant qu'ils soient menés par un chef cacochyme, déjà en décomposition. Au château, l'activité politique est néanmoins vivante à travers la Commission gouvernementale de Sigmaringen que dirige Fernand de Brinon. Les collaborateurs agissent comme s'ils avaient encore un pouvoir sur la France. Le narrateur évoque peu la Commission gouvernementale et les journaux qu'elle produit au château. Brinon n'est jamais décrit comme un chef crédible. Le narrateur écrit à son sujet qu'il est « une sorte d'animal des cavernes » (CA, p. 213), un « animal des cavernes!... terrible ténébreux!... » (CA, p. 329) Barbare, sombre et sauvage, il n'a pas l'image prestigieuse nécessaire pour prendre le relais de Pétain et surtout pour prendre la place de Laval. Même si ce dernier n'a pas participé à la Commission gouvernementale, le narrateur le décrit comme l'individu qui avait le plus d'influence au château. Le narrateur en profite d'ailleurs pour demander à Laval de le nommer gouverneur

d'un département français d'outre-mer : les Iles St-Pierre-et-Miquelon. Il raconte même la scène afin de documenter cette nomination :

Voilà une autre idée qui me monte! Pourtant je peux dire que j'ai tout refusé! Tout!... mais où on est... plus rien a plus d'importance

« Vous pourriez peut-être, monsieur le Président, me nommer gouverneur des Iles Saint-Pierre et Miquelon ? »

J'ai pas à me gêner!

« Promis!... accordé! Entendu! Vous noterez n'est-ce pas, Bichelonne ? » [...]

Le principal : j'étais nommé Gouverneur... je le suis encore!... (CA, p. 363-364)

Seul le narrateur peut témoigner de cette scène : Bichelonne, un homme politique qui a occupé de nombreuses fonctions prestigieuses dans le gouvernement de Vichy, est mort à l'époque de Sigmaringen. Nous reviendrons sur cette mort qui est racontée dans le roman. Examinons auparavant la place de Laval dans le roman.

Selon la formule toute célinienne, Laval représente « l'orgueil même! » (CA, p. 47) Le narrateur l'appelle constamment « Monsieur le président », comme si Laval régnait encore sur la France ou comme s'il voulait marquer sa loyauté envers lui. En attendant son inévitable condamnation à mort – il sera fusillé le 15 octobre 1947 –, Laval protège son image devant ces « ordures du monde » que sont désormais les collaborateurs. Le narrateur raconte que, orgueilleux, il cherche à être le plus droit, le plus pacifiste des ordures. Il n'est jamais aussi ridicule que Pétain ou Châteaubriant. Il est encore au fait de la réalité de la guerre grâce à un attentat qu'il a vécu à Versailles :

« Docteur, c'est fini?

— Oh oui! Monsieur le Président... »

Il connaissait les attentats, il avait eu le même à Versailles, pas au pour, au vrai, radios... il souffrait toujours de la balle... il était très brave... il haïssait les violences, pas pour lui, comme moi, que c'est décourageant, ignoble... (CA, p. 254)

Nous avons vu que certains collaborateurs au château cherchaient à oublier ou à carrément nier les circonstances de leur séjour en Allemagne, comme le faisait Châteaubriant. La douleur de cette balle qui le faisait toujours souffrir ramenait Laval à sa réalité, l'empêchait de vivre dans une tour d'ivoire à la manière de Pétain. Comme le dit le narrateur, il se rappelait aussi très bien des événements passés. Cet attachement à la réalité aurait donné à Laval la capacité de retenir les ardeurs militaires de ses contemporains : « Laval était le conciliant-né... le Conciliateur!... et patriote!... et pacifiste!... moi qui vois que des bouchers partout... lui pas! pas!... pas!... » (CA, p. 254) Laval se réfugie derrière l'excuse qu'il désirait à tout prix éviter la guerre et qu'il a collaboré avec l'ennemi dans cet objectif. Peu importe la véracité de ses ambitions pacifistes, il faut surtout remarquer que Laval est une des rares personnes décrite comme tempérée. Son orgueil et son désir de projeter une image parfaite lui donnent, contrairement à Pétain, les moyens pour apaiser les émotions autour de lui. Si Pétain a déjà sauvé les collaborateurs des bombes, Laval, lui, les a sauvés de leur énervement :

De voir Laval et sa femme qu'étaient à parler gentiment, pas fiers du tout, avec toutes et tous, dépassionna net l'émeute!... ils regardaient même plus les tueurs!... ni le mort! Laval, sa femme, qu'étaient l'intérêt... ils profitaient... l'interroger!... si ça serait bientôt fini?... si les Allemands gagneraient ? perdraient?... il devait savoir!... lui! il devait savoir tout!... même ils lui laissaient pas le temps de répondre!... les réponses pour lui! avant lui!... que autour de Laval et Madame!... égossillerie générale! chacun raison! qu'il avait compris ci! ça! qu'il pouvait admettre! qu'il admettait pas! Laval aussi c'était le têt! l'homme du dernier mot!... (CA, p. 255)

Homme du dernier mot, il mène jusqu'au bout les conversations pour arriver à conclure celles-ci sur une note modérée. Il use de son orgueil et de son caractère opiniâtre pour arriver à une conciliation. Avec douceur et une infinie patience, Laval écoute, ou plutôt fait semblant d'écouter, les récriminations de ses anciens collaborateurs. Le narrateur décrit les débats entre les gens du château comme une discussion chaotique :

jacasserie totale!... meeting total!... pas de violence!... pas de coups!... que de la véhémence politique et des explications nourries! pourvu que ça remonte vers le bourg! ce que je voyais!... que ça s'avise pas de retourner! reflue pas!... oh! mais le Laval, là, le génie!... il manœuvrait par « Oui... oui... oui »... il les emmenait discutailleurs... acharnés qu'il l'écoute encore!... (CA, p. 256)

La « jacasserie totale!... » n'a pas les allures d'un débat politique raisonné. De plus, nous pouvons même nous douter que ce « meeting total!... » n'est pas le moment idéal pour écouter les avis de chacun. Il ne parvient probablement même pas à les entendre adéquatement. Le narrateur précise aussi que cette « véhémence politique » doit absolument sortir et éclater au grand jour. Elle est en cela similaire à l'excitation qui a produit la guerre. Le monde du château confie ses tourments à Laval et, lui, il doit se charger de les porter à leur place, empêchant tout éventuel dialogue. Laval joue bien ce jeu, il perpétue l'illusion d'un débat politique public où chacun aurait une voix pour protester. Laval est à ce titre une manifestation du sens commun. Il tient cependant un rôle très différent des figures d'autrefois, comme Zola et Denoël, qui incarnaient positivement le bon sens. Laval cherche certes par ses « Oui... oui... oui » à ramener ses pairs vers le calme pour les inviter à réfléchir. Mais puisqu'il œuvre dans le vacarme et qu'il ne semble pas écouter réellement les habitants du château, son expérience du monde est minée par son incapacité à porter attention aux autres. Comme Brottin et Pétain, il lui manque donc un sens important afin de détenir une lecture juste de ses perceptions.

Comme les médecins qui enlèvent au narrateur ses clients par la séduction, comme le sordide Landru qui séduit de pauvres femmes esseulées, Laval est un homme tout entier motivé par le désir de plaire :

Les hommes politiques demeurent jeunes filles toute leur vie... plaire!... plaire!... suffrages! vous dites pas à une demoiselle : « Que vous êtes donc gentille! » non! vous lui parlez comme Mariano : « Dieu que vous êtes unique' au mon'do' »! le moins qu'elle tolère!... votre homme politique est pareil!... (CA, p. 350)

Si la fin justifie les moyens pour Laval, sa fin n'est ni le pacifisme, ni le bien de sa communauté. Son objectif ultime est de plaire, de remporter les suffrages grâce à la séduction. Laval est totalement narcissique. Le narrateur le surprend même au château, en pleine période de guerre, à se faire beau devant le miroir : « Tout de suite Laval va profiter... il va au miroir, il rajuste sa mèche... il refait sa cravate... il va nous redonner de la Haute Cour!... ah! pardon!... pardon!... » (CA, p. 362) Si Laval demeure toujours charmant en public, il se dévoile dans ses discussions avec le narrateur. Puisque Laval tient pour acquise

la bonne foi du narrateur, qui l'a autrefois insulté et traité notamment de « juif », il lui parle comme à un complice :

je connaissais sa plaidoirie... dix... vingt fois il me l'avait servie!... « que dans les conditions du monde, la faiblesse européenne, un seul moyen de tout arranger : sa politique franco-allemande!... la sienne!... que sa « collaboration » c'était plus la peine d'insister! y aurait plus d'Histoire! plus d'Europe! que lui, il aimait pas l'Allemagne, mais que... mais que... qu'il connaissait la Russie... etc., etc. » Je pouvais y aller, dodeliner... il en avait pour bien une heure... au moins!... je connaissais toutes les variantes, feintes objectives, appels pathétiques... « qu'il se sentait déjà enterré!... son caveau de famille!... » (CA, p. 351)

Le narrateur écoute son interlocuteur sans prendre part réellement au débat. Il hoche de la tête pour l'amener à poursuivre, même s'il connaît déjà par cœur tous les arguments du politicien qui « avait la France dans le sang!... » (CA, p. 351) Dans son long monologue, Laval lui explique qu'entre la Russie et l'Allemagne, il avait cherché à construire une politique du moindre mal. Arendt discute d'ailleurs longuement de l'utilisation de cet argument : « Politiquement, la faiblesse de l'argument du moindre mal a toujours été que ceux qui choisissent le moindre mal oublient très vite qu'ils ont choisi le mal¹⁶⁵. » Laval justifie ses actions par un argument trompeur et fait preuve d'une grande fierté. Ce n'est plus la collaboration du gouvernement, c'est sa collaboration à lui, son idée brillante pour sauver la France, sa France. Malgré tout, dans le portrait que le narrateur en fait, nous voyons bien que Laval est très conscient de la réalité. Il se doute déjà de la condamnation qui pèse sur lui, au point de se sentir déjà un pied dans le caveau. Dans une des rares discussions politiques à laquelle prend part le narrateur, Laval répète qu'il voulait éviter la guerre en s'associant avec les Allemands, une position très similaire à celle adoptée par Céline, qui, avec les pamphlets, dit avoir voulu éviter la guerre, mais on constate que Laval désire surtout échapper au désordre et à la menace que celui-ci représente pour le pouvoir établi :

« Les Russes contre les Américains? absolument stupide, inepte, Docteur! vous avez réfléchi un peu?

— Non!... mais on le dit!

¹⁶⁵ Hannah Arendt, *Responsabilité et jugement*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2009 [2003], p. 67.

— Mais ce serait le désordre, Docteur!... le désordre! vous savez ce que c'est que le désordre?

— Un petit peu, monsieur le Président...

— Vous n'avez pas fait de politique?

— Oh ! si peu!... et vraiment, si mal!

— Alors vous ne pouvez rien comprendre! vous ne savez pas ce qu'est le désordre! Docteur!

— Une petite idée...

— Non!... vous ne savez pas! apprenez! le désordre, Docteur, c'est un Jules César par village!... et vingt Brutus par canton! (CA, p. 356)

Si le but de sa politique était réellement d'échapper au désordre, l'entreprise de Laval a échoué. À Sigmaringen, il se retrouve au cœur d'un des pires moments de désordre. Dans l'enceinte du château même, nous découvrons que le désordre règne, qu'il y a de nombreux Jules César et Brutus. À Sigmaringen, la famille Raumnitz, dont nous reparlerons, est sans doute plus puissante encore que Pétain et Laval.

6.4 Les jeunes filles en fleur de Sigmaringen

Avant de nous intéresser au policier allemand von Raumnitz qui habite le château avec sa femme dans la mystérieuse chambre 36, examinons le personnage que le narrateur construit autour de sa fille : Hilda von Raumnitz, cheftaine des « jeunes filles en fleur de Sigmaringen » (CA, p. 240). Toujours entourée par ses copines, Hilda est une sorte de Mlle Vinteuil de ces temps d'apocalypse qui dirige les jeux pervers du groupe. Le narrateur décrit d'abord les bons soins auxquels elles avaient droit au château. « Très bien soignées, très bien nourries » (CA, p. 233), Hilda et ses copines sont des « petites filles de luxe, épargnées... » (CA, p. 233). Crème de la crème des femmes de Sigmaringen, elles ne sont pas les seules à prendre part aux « scènes d'orgie » (CA, p. 234). Même les « femmes enceintes, filles-mères, grands-mères » (CA, p. 234) sont amenées à participer, de plein gré ou non. Prostituées volontaires, Hilda et ses copines se massaient dans les salles d'attentes jusqu'au prochain arrivage d'hommes :

costaudes fillettes!... sex-appeal des salles d'attente! la perversité de voir tant de mâles arrivant d'un coup, tout suants, poilus, puants... plein les wagons!... et tout bandant leur crier *lieb! lieb!*... miracle que c'était, il faut dire les choses, que par les gardes S.A. elles se soient pas trouvées happées, déshabillées, et pire!... l'Hilda et sa bande, servies illico! friponnes allumeuses! (CA, p. 240)

Les « *lieb! lieb!*... » lancés par les soldats sont les traces d'un amour en ruine. Le narrateur aime tourmenter Hilda et ses amies. Il se décrit comme le « Croquemitaine » (CA, p. 234) qui venait menacer les filles pour les chasser des salles d'attente avant que les Allemands n'arrivent. Il veut empêcher les « friponnes allumeuses » de laisser libre cours à leurs plaisirs. Ceux-ci se transforment en une sorte de fête qui possède sa propre musique qui émerge des ébats : « Moi mes choristes, filles mères, cloques et troubades toutes les armes, bien tendre enlacés, me donnaient de ces concerts de choc! » (CA, p. 245)

Si le narrateur ne s'attarde qu'à mots couverts aux agressions qui se déroulaient aussi dans les lieux, il est obsédé par les conséquences de cette frénésie sexuelle. Avec son regard de médecin, il voit partout des femmes enceintes, des cloques engrossées par des troubades allemands. Les mères ne sont pas élevées par la foule comme la mère endeuillée de *Pompes funèbres*, que nous analyserons en profondeur. Au contraire, elles sont complètement banalisées. Avec une apparente hostilité, le narrateur devine qu'il risque de se faire engueuler, une autre fois, par les femmes enceintes. Alors qu'il remarque une grossesse qui débute, il se prépare à recevoir les insultes : « Ah! encore une autre! Au Château!... une autre salade!... une fille d'un ministre, en cloque! » (CA, p. 369) Le père de l'enfant de la fille d'un ministre est un jeune homme du château. Leur mariage étant impossible à réaliser dans les conditions de la guerre, elle deviendra assurément fille-mère si elle donne naissance à l'embryon qu'elle porte. Lili, la femme du narrateur, le presse de l'avorter :

la bouille toute trempée de rouge à lèvres... elle monte au Löwen supplier... supplier Lili... qu'elle survivra pas au scandale!... qu'elle sera la « noyée du Danube »!... en mère éplorée! que je fasse quelque chose!... qu'elle Lili me fasse faire quelque chose!... en bref, en net, que j'avorte la fille!... pensez!... je vois encore la drôlerie : Céline l'avorteur!... gentiment d'abord, et puis fermement, je l'envoie foutre!... (CA, p. 334)

Témoignant d'une certaine empathie, le narrateur essaie de se défilier d'abord avec délicatesse, mais rapidement il est contraint de lui montrer qu'il ne cèdera jamais. Même si la

jeune femme craint de mourir, jetée dans le Danube de l'oubli, des suites du scandale que provoquera son accouchement, le narrateur refuse net d'effectuer l'intervention. Pour expliquer son refus, même à la suite des pressions de Lili, le narrateur explique qu'il est déjà l'objet de tant de haine qu'il ne peut pas se permettre une tache de plus à sa réputation : « La haine encore que j'écope ! mon compte était bon tous les sens!... une haine, je crois, qui me poursuit vingt ans après!.. on m'en fout toujours des vaches coups pour cet avortement refusé... » (CA, p. 334-335) Il n'échappe plus à la haine. Selon ses dires, on lui rappelle encore ce refus. Il était piégé à l'avance. S'il acceptait d'effectuer l'avortement, il serait l'objet de haine, et en le refusant, il l'était tout autant.

Le médecin dans l'œuvre de Céline est le personnage qui se retrouve inévitablement au cœur des situations les plus improbables; il est presque toujours condamné à l'avance et doit régler des problèmes dont il n'est pas le premier responsable : « les hommes fornicquent comme ils respirent mais le "chiropract"? l'avorteur? des gants! minute!... » (CA, p. 335) Le médecin est celui qui à la fois porte les haines et répare les pots cassés. Nous reviendrons sur la position des médecins dans la communauté et sur la question de l'hygiène qui apparaît dans cet extrait par l'allusion aux gants. Vers la fin du roman, le narrateur se retrouve dans une autre situation délicate avec une femme enceinte. Dans un train, il découvre une femme enceinte sur le point de mettre au monde son premier enfant :

la Fraulein me demande de venir, que je la suive... je la suis... une des femmes... qui souffre... je vais, je vois... vraiment, c'est les premières douleurs... pas une femme douillette... une femme, je vois, pas hystérique, pas à comédie... une primipare... je touche... mais sans gants!... où me laverai-je les mains!... jamais j'ai été si humilié, misérable, « toucher » sans les gants!... et en plus déjà « dilaté »!... « cinquante centimes »... (CA, p. 422)

Même si elle va accoucher dans les prochaines heures, le narrateur essaie de la faire débarquer du train pour qu'elle donne naissance dans le confort de Sigmaringen. Il a aménagé un dortoir pour les parturientes du château. Dans le refuge des futurs condamnés à mort, au cœur de ce lieu hors du temps où se réunissent les collaborateurs, il existe donc une pièce où le narrateur voit plusieurs bébés venir au monde : « là, mon dortoir des femmes enceintes!... bien strict dortoir! mais pas du tout triste [...] qu'elles soient toutes là, je suis étonné... elles me voient... bien étonnées aussi... » (CA, p. 426) La présence de ce dortoir produit un

étrange équilibre. Entre les murs du château, les hommes attendent la mort et les femmes donnent naissance à une pléthore de nouveaux êtres humains. Lorsqu'il arrive avec la nouvelle femme enceinte, les autres femmes sont sur leurs gardes et interrogent le médecin sur son identité : « c'est une malheureuse... c'est une réfugiée comme vous!... » (CA, p. 426) Le narrateur doit s'absenter quelques temps avant l'accouchement. Il demande à ces femmes enceintes de s'occuper de la nouvelle, de la tenir au chaud, de lui prendre les mains, de lui dire des mots gentils en allemand : « elles savent... elles savent tout!... y a des "multipares" parmi... » (CA, p. 427) Les femmes qui ont accouché plusieurs fois se servent de leur expérience pour en faire profiter celle qui vient de se joindre au groupe et qui repartira vers Constance. L'accoucheuse maintient un lien entre les individus de la communauté qui repose sur la transmission d'une expérience et d'un savoir, ce qui est très rare dans le roman.

Tout juste avant de croiser la femme enceinte dans le train et de l'amener à Sigmaringen, le narrateur avait rencontré la Fraulein Ursula qui se démène avec les orphelins de la guerre. L'infirmière allemande n'a pas une tâche facile : « et que tout ça se bat, hurle, en même temps! jettent tout ce qu'ils arrachent par les fenêtres! et contre nous!... la *Fraulein*, leur infirmière, fait ce qu'elle peut! vous pensez!... » (CA, p. 418) L'infirmière, la « mademoiselle », qui n'a fort probablement pas d'enfants elle-même, s'occupe de ces enfants perdus, elle subit leur violence et leur frénésie. Le narrateur raconte qu'ils font exprès de s'acharner sur elle : « ils l'appellent pour qu'elle voie comme ils déchirent tout... bien tout!... et qu'ils sont fiers!... elle réagit plus... » (CA, p. 418) Ursula est laissée à elle-même avec les enfants. Si ces derniers témoignent d'une solidarité entre eux, c'est une union pour détruire celle qui leur donne à manger et leur prodigue des soins : « s'ils l'ont en grippe les Kinder, leur Fraulein! ce qu'ils veulent, qu'elle fasse arrêter le train! et tout de suite! » (CA, p. 419) Les enfants n'ont aucune patience, ils veulent tout, immédiatement, même si Ursula leur a déjà donné tous les pots de confiture et le lait qu'elle avait en sa possession. Faisant fi de la réalité, les enfants hystériques demandent l'impossible. Souffrant de coliques, ils utilisent les toilettes du train en laissant des « cacas partout!... » (CA, p. 418), alors que les W.-C. fonctionnent encore très bien. Ils ne sont pas forcés de provoquer des débordements. Ils font exprès de salir la toilette, malgré les réprimandes de l'infirmière. Rien ne peut les calmer, même les siestes échouent. Après s'être reposés un peu, ils deviennent pires encore : « plus

déchaînés que tout à l'heure! décuplés diables!... » (CA, p. 419) Les bébés qui naîtront dans le dortoir du château n'iront peut-être pas rejoindre Ursula. Nous voyons toutefois que, des jeux pervers d'Hilda et de ses amies aux femmes enceintes au dortoir ou au portrait de l'infirmière avec les enfants du train, le narrateur nous présente un monde où tout va de travers, de la naissance jusqu'à la mort. Les enfants sont déjà assujettis à cet énervement qui caractérise le monde des adultes et qui, selon Céline, a provoqué la guerre.

6.5 La mort et la chambre 36

Au château, les fêtes canalisent les moments d'hystérie. Ces soirées de divertissement et d'ivresse se déroulent à la frontière de la réalité et de la fiction. Le narrateur les décrit comme des moments d'entre-deux, où l'avenir est suspendu, mais où le passé refait étrangement surface :

des sortes de petites « surprise-partys »!... oh, bien anodines, innocentes... la Chancellerie du Grand Reich avait trouvé pour les Français de Siegmaringen une façon d'exister, ni absolument fictive, ni absolument réelle, qui sans engager l'avenir, tenait tout de même compte du passé... » (CA, p. 334)

Même si le château est parfois animé par des périodes festives, il s'y déroule aussi certaines atrocités qui sont étrangement imprégnées par cet air de spectacle. Le Baron Commandant von Raumnitz habite au château avec sa femme et sa fille, Hilda. Le narrateur nous dit que Raumnitz vit dans la chambre 26, mais aurait aussi d'autres locaux, des bureaux en ville et la chambre 36 « les locaux secrets de Raumnitz » (CA, p. 223). Au château, Raumnitz vit dans le plus grand confort : « Raumnitz avec ses escouades de larbins, femmes de chambre, cuisinières et blanchisseuses était peut-être mieux loti que Pétain!... » (CA, p. 223-224) Il accumule les cartes donnant droit à de la nourriture. Le narrateur estime qu'il avait assez de cartes en sa possession pour « nourrir tout Siegmaringen!... » (CA, p. 224) Raumnitz est le personnage le plus égocentrique du roman, bien plus encore que Brottin ou les gens du monde des lettres. Il conserve toutes ses cartes pour sa femme, sa fille et lui. Lorsque le narrateur rencontre pour la première fois Aïcha, la femme de Raumnitz, il la trouve accompagnée de ses deux chiens, « porte bottes... bottes cuir rouge... elle fait cavalière orientale, toujours à tapoter ses bottes... et une très grosse cravache jaune... » (CA, p. 226) Plus loin dans le roman, il décrit physiquement la femme de Raumnitz qui est

originaire du Liban : « tellement trébizonde!... Beyrouth!... ondulante, si brune, lascive, bovine » (CA, p. 260). Les traits sombres d'Aïcha empêchent qu'on la confonde avec une aryenne. Vêtue de son costume de dominatrice, Aïcha doit cacher les activités de la chambre 36; elle est « chargée d'accueillir, ouvrir, boucler... » (CA, p. 229) Le narrateur précise que les chiens d'Aïcha sont très dangereux. Il suffit qu'elle leur donne l'ordre d'attaquer pour qu'ils se jettent sur des hommes. Aïcha est de toute évidence une femme de pouvoir au château, « une autorité, Aïcha! »

Pour sa part, Raumnitz est l'homme arien par excellence. Alors que le narrateur le visite pour lui faire des injections, il a l'occasion de découvrir de près son corps :

Raumnitz, je vous l'ai dit, avait été le fier athlète... pas le petit hobereau poudré lope! non, l'athlète olympique!... champion pour l'Allemagne, olympique de nage!... je voyais ce qu'il en restait, là, tout nu sur son lit, de l'Olympique... les muscles fondus flasques... le squelette encore présentable... très présentable... la tête aussi... les traits Dürer... traits gravés Dürer... dur visage, pas antipathique du tout... j'ai dit... il avait sûrement été beau... les yeux, le regard boche... le regard des chiens dogues... les yeux pas laids... mais fixes... altiers, dirons... c'est rare les têtes qui ont quelque chose, qui sont pas les « tronches-omnibus ». (CA, p. 295-296)

Si Raumnitz n'a plus la forme qu'il avait autrefois, son corps porte encore les traces d'une impressionnante musculature. Ses muscles se sont peut-être affaiblis, mais sont restés aussi fermes qu'autrefois. Raumnitz est un homme de force, plus qu'un homme de tête. Les traits de son visage paraissent gravés par Dürer, précise le narrateur. Alors que les yeux des chiens sont bien alertes, le corps de Raumnitz ne témoigne pas d'une telle activité. Au contraire, Raumnitz est un personnage de pouvoir qui a arrêté de réfléchir. Même si les Allemands sont en train de perdre la guerre, il continue de jouir sans entrave de tous les privilèges qu'il a obtenus sous le Troisième Reich. Les sens de Raumnitz sont tous en éveil, lui et sa femme sont aux aguets : « en bottes, et sa grosse cravache!... pas près d'être surpris endormis!... qui-vive, les deux... » (CA, p. 264) Ses yeux sont fixes, mais ils sont toujours ouverts. Raumnitz est animé par un conditionnement qui a bien ancré des réflexes en lui. Le narrateur ne manque pas de mots lourds pour décrire son caractère : « prusco-fourbe hobereau cruel sinistre et cochon » (CA, p. 294). Cet aristocrate prussien, qui porte fièrement sa particule « von », est de toute évidence un personnage à craindre.

Le narrateur ne sait pas exactement ce qui se passe dans la chambre 36, mais il a des soupçons sur les activités qui s'y déroulent. Même si la famille Raumnitz n'habite pas cette chambre, le narrateur aime dire qu'il s'agit de leur chambre, laissant ainsi planer le doute sur de possibles activités sexuelles : « et sa chambre 36!... sa chambre?... je me comprends » (CA, p. 264). Les rumeurs qu'il rapporte relatent toutefois qu'il s'y déroule des choses plus atroces que de simples manèges sadomasochistes :

il paraît... qu'un camion passait certaines nuits... moi, je l'ai jamais vu ce camion!... et je sortais cependant pas mal à toute heure de la nuit... une seule chose sûre : des semaines entières le 36 était vide... et puis tout à coup rempli de gens!... la légende, le ragot, c'était que ce camion devait jamais être vu par personne... qu'on les embarquait enchaînés, tous les soi-disant fugitifs. (CA, p. 230)

Selon les ragots, la chambre 36 se remplirait d'inconnus qui n'en ressortiraient jamais vivants. Raumnitz dirigerait donc au cœur du château une véritable salle de tortures et de meurtres, digne des pires tortionnaires, comme Landru ou Petiot. Vers la fin du roman, le narrateur raconte qu'il a eu l'occasion une fois d'en savoir plus sur les activités dans la chambre. En fait, il aurait pu carrément assister à une séance dans la chambre :

Aïcha y est déjà... elle les attend... elle et ses dogues... elle est devant la porte, Chambre 36... je sais... je sais!... mon faux médecin y est déjà... et son infirmière... enfin, je crois... et le malade aussi... celui qu'était sur mon lit, qu'il allait juste opérer, le gros garagiste de Strasbourg... bien d'autres encore que j'ai plus revus... je crois... je crois... je suis pas si certain... si je profitais pour y aller voir?... Chambre 36?... Aïcha les laisse s'engouffrer... je pourrais me laisser pousser... avec... Aïcha reste à la porte avec ses dogues... elle me regarde si je vais passer... elle me laisserait... « non! non, mèmère! non! » je suis bien curieux, mais pas tant!... assez bordel! trucs et manigances qui m'ont eu!... je suis plus bon! gros cul Aïcha! soubresauteuse croupe, danseuse aux serpents!... salut!... gamberge, pétasse!... [...] je la vois à la porte!... danseuse aux serpents comac!... bottes croco rouges, et gros bijoux! et la cravache! Aïcha, salut! que je te l'empalerais! non, que j'entrerai pas au 36! son 36! je laisse tout là! et que je me sauve! (CA, p. 287-288)

Les habitants du château se pressent pour s'entasser à l'intérieur de la chambre. Ils doivent officiellement assister à une opération conduite par celui que le narrateur appelle le faux-médecin, accompagné d'une infirmière. Puisque les blessés qui entrent dans la chambre ne semblent jamais en ressortir, le narrateur se doute qu'il s'agit plutôt d'un spectacle mortel

animé par la « soubresauteuse croupe », qui impressionne la foule rassemblée de ses charmes empoisonnés. Le narrateur passe près d'y entrer, mais rebrousse chemin à la dernière minute : « je suis bien curieux, mais pas tant!... » De toute évidence, le narrateur craint qu'il se déroule des choses horribles dans cette chambre qui dépassent ce qu'il pourrait endurer. Lorsqu'il soigne plus tard Raumnitz, il craint que ce dernier lui fasse des confidences. Les patients s'ouvrent volontiers à l'oreille attentive de leur médecin. Avec Raumnitz, le narrateur préfère que ce moment d'intimité n'ait pas lieu : « Je tenais pas à ce qu'il m'en dise plus... » (CA, p. 295) Il existe trois chambres bien particulières au château : la salle d'attente d'Hilda et de ses copines, le dortoir des femmes enceintes et la chambre de la mort dirigée par Raumnitz et sa femme. Étrangement, les trois chambres communiquent entre elles, esquissant ainsi un affreux cycle de la naissance à la mort.

Le narrateur, même s'il s'occupe de soigner les habitants du château, n'est pas absolument tenu à l'écart de toute relation avec la mort. Lorsqu'il discute avec Laval, il apprend à ce dernier qu'il porte sur lui des comprimés de cyanure qui permettent de se donner la mort avant d'être torturé comme le sont probablement les infortunés qui ne ressortent pas vivants de la chambre 36 : « je ne veux pas être pris sans [mon cyanure] » (CA, p. 363). Le cyanure a une grande valeur au château. Quand il vient de poser ses flacons devant eux, Laval et Bichelonne regardent le bien du narrateur avec envie :

Partout on me demande du cyanure... je réponds toujours que j'en ai pas... oh! ils sont longs tous les deux!... déjà à qui l'aura!... je m'en moque!... des flacons, j'en ai encore trois!... scellés pareil! cyanure aussi!... l'ennuyeux, c'est qu'ils vont baver!... sûr!... et je l'avais dit à personne!...

« Vous me le donnez? vous me le donnez? »

Ils demandent tous les deux... oh! ils rigolent plus!

« Partagez-vous-le! »

Qu'ils s'arrangent!... je repense... (CA, p. 363)

Les Raumnitz conservent chez eux des cartes de nourriture qui permettraient de maintenir en vie bien des gens du château ; le narrateur, à l'inverse, garde sur lui ses fioles de cyanure qui permettraient à certains de se donner la mort. Le narrateur ne les offre pas, non

pas par avarice, mais parce qu'il n'en possède pas suffisamment. Depuis qu'il a confié à Laval et à Bichelonne qu'il en avait en sa possession, la rumeur se répand au château. Elle provoque une frénésie que le narrateur espérait empêcher : « Mon vieux, vous avez du cyanure, il paraît ? » (CA, p. 392) Même si le narrateur avait eu assez de cyanure, il n'est pas certain qu'il aurait voulu en distribuer à tous. Le suicide permet aux gens de se soustraire à leur peine. Or, nous savons, grâce à l'épisode de *la Publique*, quel était le sort réservé aux gens qui tentaient d'échapper à leur destin. Avec cette histoire de la chambre 36, nous remarquons que le narrateur ne veut pas tout voir, qu'il ne veut pas tout rapporter. Il reste en retrait des jeux de Raumnitz, qui constituent les plus sombres affaires du château. Le narrateur assume néanmoins sa responsabilité d'observateur. Il est peut-être le seul personnage du château qui a tenté d'arrêter les manèges pervers de Hilda. À tout le moins, c'est ce que son récit sous-entend. De la même manière, il est sans doute un des rares habitants du château à s'interroger sur les activités de torture des Raumnitz. L'excitation des autres infortunés du château leur a fait perdre contact avec la réalité au point d'avoir complètement arrêté de douter et de tenter de voir au-delà des apparences. Nous l'avons vu là où il était question de la méfiance que lui inspirait l'abbé Pierre, le narrateur lançait un appel à ses contemporains en les exhortant de recourir au bon sens afin d'apprendre à bien juger les gens autour d'eux. L'existence même des Raumnitz prouve qu'il est de plus en plus urgent que les habitants du château commencent à regarder, puisqu'en ne le faisant pas, ils autorisent les pires violences, devenant deux fois coupables, de celles qu'ils ont commises par le passé, et qui les ont amenés au château, et de celles dont ils se font les complices.

6.6 Jean Bichelonne et Gebhardt

Jean Bichelonne est un des personnages de collaborateur importants du château et un des seuls dont le narrateur raconte la mort. Celle-ci a lieu dans des circonstances particulières, un peu comme celle de Denoël, avant que Bichelonne ne soit officiellement condamné à mort. Ancien de l'École Polytechnique, Bichelonne est un homme politique français qui a été ministre dans le gouvernement de Vichy. Le narrateur le décrit de façon élogieuse : « polytechnicien, ministre, formidable tronche... » (CA, p. 159) Si la tête de Loukoum prenait sous la plume du narrateur une forme vaginale, Bichelonne, pour sa part, hérite d'une tête de spermatozoïde sous le regard analytique du narrateur :

le type « grosse bouille blonde », Bichelonne!... énorme tronche, même! le spermatozoïde monstre... tout en tête!... Bonnard est pareil... type spermatozoïde monstre... têtards monstres... un milli plus, ils coupaient pas!... le bocal!... c'est bien lui Bichelonne, c'est bien lui!... mais quelque chose, je le reconnaissais pas, tellement il était défait, pâle... l'état qu'il était!... tremblant!... pour ça qu'il ne voulait pas venir!... Laval le laisse pas se remettre... il l'attaque!... qu'il écoute tout! il était trop ému, il écoute rien... (CA, p. 357-358)

Bichelonne partage cette tête de spermatozoïde avec Abel Bonnard, écrivain et homme politique dans le gouvernement de Vichy. La tête ronde et large de Bichelonne capture l'attention lorsqu'on le regarde, au point de faire oublier le reste de son corps. Sa tête est pâle aussi en raison de ses cheveux blonds, mais le narrateur constate que, au château, il est encore plus blême qu'avant. Bichelonne ne peut toutefois plus se servir de cette tête proéminente. Blessé à une jambe, Bichelonne souffre trop pour écouter Laval. Ce dernier, incapable d'arrêter de parler, n'est pas attentif à sa douleur. Ils se livrent à un dialogue de sourds avec le narrateur :

Bichelonne s'occupe pas, écoute pas, il arpenne, marmonne... [...] Il se fout pas mal de ce que j'ai dit... pas dit... son problème lui! son carreau! c'est tout! et il arrête pas d'arpenter... et en boitant... pas la « boiterie distinguée », lui... une véritable claudication!... une fracture mal consolidée... (CA, p. 359)

Se rendant compte, soudain, de la souffrance qui consume son acolyte, Laval décide pour le distraire de lui poser des questions de culture générale : la capitale du Honduras, sa superficie, ses ressources naturelles. Le manège fonctionne. Comme un petit chien savant, Bichelonne répond aux questions. La tête « spermatozoïde monstre » contient, comme nous le montre cette scène, un atlas impressionnant. Si elle est en effet un réceptacle de la connaissance, le narrateur ne montre jamais la vitalité d'esprit qu'elle pourrait aussi abriter, laissant ainsi planer des doutes sur l'intelligence de Bichelonne. Sa tête imposante n'est en réalité qu'une accumulation de savoir dans laquelle puise allégrement Laval.

Le narrateur ne peut soigner Bichelonne. Il lui demande d'attendre le « grand retour en France » (CA, p. 359) pour obtenir une opération adéquate. Le château de Sigmaringen se trouve à proximité d'un énorme hôpital S.S., le Hohenlychen, où œuvre le tristement célèbre chirurgien nazi Karl Gebhardt, qui a été le médecin personnel d'Himmler et a conduit des

expérimentations aux camps de concentration de Ravensbrück et d'Auschwitz. À Hohenlyngen, où il travaillait depuis 1930, Gebhardt dirigeait un sanatorium pour les tuberculeux et une clinique orthopédique. Il a été jugé et condamné pendant le Procès des Médecins du Tribunal de Nuremberg. Le narrateur évoque rapidement ses crimes : « Gebhardt, criminel de guerre, pendu!... pas pour l'opération Bichelonne!... pour toutes sortes de génocides, des petits Hiroshimas intimes... » (CA, p. 159) Il en sera autrement dans *Nord* et *Rigodon*, mais dans *D'un château l'autre*, Gebhardt est le nazi dont Céline parle avec le plus de détails, même si le nom de Hitler est davantage cité. Bichelonne, ne voulant pas attendre plus longtemps, a décidé de se rendre à l'hôpital S.S. pour se faire opérer. Le narrateur raconte les conséquences fatales de cette décision :

[Bichelonne] est mort à Hohenlyngen, Prusse-Orientale... pure coquetterie!... miraginerie!... parti là-haut se faire opérer se faire raccommodeur une fracture... il se voyait rentrant à Paris, au pas de chasseur, au côtés de Laval, triomphal et tout... l'Arc de l'Étoile, les Champs-Élysées, l'Inconnu!... il était obsédé par sa jambe... elle le gêne plus... (CA, p. 159)

Bichelonne aurait été tué par sa fierté et par son orgueil. Sa jambe lui faisait en effet mal, mais ce n'est pas en raison de sa douleur qu'il était si pressé d'être soigné. Il espérait encore rentrer triomphant sur Paris. Il voulait que son corps soit parfait pour l'occasion. Il avait besoin de contrôler l'image qu'il souhaitait projeter. Bichelonne a été tué aussi par son aveuglement, puisqu'il espérait encore un retour glorieux alors que tout portait à croire qu'il serait plutôt assassiné en revenant en France. Son cerveau rempli de connaissances ne lui permettait plus de bien observer la réalité autour de lui. Le narrateur imagine Bichelonne mort à cause du médecin S.S. : « je m'en doutais pas... Bichelonne est mort... il est mort là-haut, chez Gebhardt, à Hohenlyngen... et pendant l'opération... bien!... rien à dire!... il a voulu y aller là-haut... il pouvait sûr attendre "le retour"!... » (CA, p. 391-392) En allant vers Hohenlyngen, Bichelonne allait à la rencontre de toute une partie des horreurs de l'histoire nazie. En tant que médecin, le narrateur avait toujours perçu Gebhardt comme un charlatan, mais son curriculum vitae laisse croire qu'il détenait une certaine crédibilité :

Gebhardt je le connais un petit peu... celui-là, encore un phénomène! j'avais dit d'abord : un farceur!... pas du tout!... il cumulait... six mois général au front russe, commandant d'un groupe de « panzers » et six mois chirurgien-chef de l'énorme hôpital S.S. Hohenlyngen, Prusse-

Occidentale... charlatan, vous diriez aussi, un clown!... je me trompais... j'ai envoyé le voir opérer un mien ami anti-boche... ce Gebhardt chirurgien S.S. était bel et bien très habile!... qu'il était dingue?... certainement! à Hochenlynden son super-hostau, six mille opérés, une ville, quatre Bichat!... il organisait des matches de football entre unijambistes... mutilés de guerre unijambistes... (CA, p. 359-360)

Ironique, le narrateur fait semblant de reconnaître son erreur, mais l'évocation des matches de foot d'unijambistes révèle la nature sadique du personnage et son goût pour le spectacle. Si Gebhardt n'est pas un clown comme le narrateur le présumait au départ, il se révèle maître d'un cirque des amputés. Gebhardt et Bichelonne se rejoignent aussi grâce à leurs talents extraordinaires qui font d'eux des surhommes :

il était braque à la manière des super-hommes de la Renaissance... il excellait en trois, quatre trucs... la guerre des tanks, la chirurgie... ah! et aussi! la chansonnette!... je l'ai entendu au piano... très amusant!... il improvisait... là je peux juger... les boches ont failli avoir pendant cette période hitlérienne une certaine race d'hommes « Renaissants »... ce Gebhardt en était un!... Bichelonne aussi... l'autre côté... (CA, p. 360)

Gebhardt et Bichelonne sont des savants fous prêts à tout pour le progrès de l'esprit et pour prouver la puissance de leur cerveau, à travers des démonstrations en complète rupture avec la moindre critique. Dans les faits, il ne sait pas exactement comment Bichelonne est mort. Il peut l'être des suites de son opération comme il a pu être assassiné. Lorsque le narrateur entend la rumeur de cette mort, il sait qu'il ne doit en aucun cas rendre cette nouvelle officielle : « on dit pas encore qu'il est mort!... on le dira plus tard... c'est la consigne... "ne pas vexer les Allemands" ... bon!... » (CA, p. 392) Dans un élan d'exagération sans précédent, le narrateur révèle d'ailleurs que la haine des Allemands envers les collaborateurs français a toujours été plus forte que celle qu'ils ont ressentie envers les Juifs ou les « fifis » (CA, p. 165). Les collaborateurs étaient les « ordures du monde! » (CA, p. 165) rejetés par leurs soi-disant alliés et maîtres. Méprisés par les Nazis, les collaborateurs étaient de bien ridicules marionnettes qui tentèrent, selon leurs dires, de protéger la nation française.

7. Le monde des responsables de tout

En racontant ce qu'il a vécu à Sigmaringen, le narrateur tente de préserver un fragment de l'histoire dont il a été l'un des rares témoins et acteurs. Sans lui, il n'eut sans doute pas été possible d'arriver à dresser le portrait des 1142 oubliés de la fin de guerre. Il était le seul qui pouvait décrire de cette manière le gouvernement en exil réfugié au château. Son regard particulier était nécessaire pour observer les vices afin de comprendre qui étaient les jeunes filles en fleur de Sigmaringen et de percer les secrets de la chambre 36. Sa position de médecin a permis de saisir l'étrange rencontre entre Gebhardt et Bichelonne qui a causé la mort de ce dernier. Un autre grand événement est survenu au château et ne pourra jamais être raconté par les historiens. Seul le narrateur pourra expliquer ce qui s'est passé là-bas. Il s'agit de l'éclatement des W.-C. :

j'ai lu bien des reportages ci!... là!... sur Sigmaringen... tous illusoires ou tendancieux... trivoles, similis, faux-fuyants, foireux... que diantre!... ils y étaient pas, aucun! au moment qu'il aurait fallu!... je vous parle énormément de W.-C... particulièrement ceux du « Löwen »... c'est qu'on était sur le même palier, la porte en face, et qu'ils désemplissaient pas! (CA, p. 206)

Pour comprendre cet épisode de Sigmaringen, il fallait, selon le narrateur, être présent lorsque les excréments enfouis ont explosé sur les 1142 infortunés. Avant l'événement, les cabinets du château étaient si abondamment utilisés que les réfugiés se marchaient les uns sur les autres pour avoir la chance de les fréquenter. Ceux-ci sont tous malades en raison de leur diète aux choux rouges et aux céleris raves :

Tout l'escalier dégoulinait!... et notre couloir, donc! et notre chambre! Vous pouvez pas plus laxatif que le *Stamgericht*, raves et choux rouges... *Stamgericht* plus la bière aigre... à plus quitter les W.-C.!... jamais! vous pensez tout notre vestibule grondant pétant de gens qui n'en pouvaient plus!... et les odeurs!... les gogs refoulaient! il va de soi!... ils arrêtaient pas d'être bouchés!... les gens entraient à trois... à quatre!... hommes, femmes... enfants... n'importe comment!... ils se faisaient sortir par les pieds, extirper de vive force!... qu'ils accaparaient la lunette!... (CA, p. 206)

La diarrhée provoque un nouvel énervement au château. Hommes, femmes et enfants se mélangent dans les W.-C. où ils ne sont jamais seuls. Il n'y a plus d'espace privé et il n'y a plus de distinction entre les individus. La vie sociale est forcément dysfonctionnelle puisque

la communauté du château n'arrive pas à bien encadrer les besoins de base des 1142. Ils n'ont rien de décent à manger et ils sont incapables de gérer leurs excréments. Le narrateur raconte qu'à heure régulière les toilettes explosent :

le moment le plus magique c'était tous les jours quand les gogs n'en pouvaient plus... vers huit heures du soir... qu'ils éclatent! la bombe de merde!... du trop-plein du tréfonds!... tous les soulagements de la brasserie de la veille et du jour!... alors un geyser plein le couloir!... et notre chambre! et en cascade plein l'escalier!... (CA, p. 207)

La chambre qu'il partage avec Lili est juste à côté, ils ne peuvent rien manquer de ces moments puisque ça coule sous leur porte : « Nous toujours au 11 on pataugeait! j'insiste pas... on s'y fait et il fallait!... ce qu'était à craindre, ce que je craignais, pire que cet inconvenient, c'est qu'on nous expulse!... » (CA, p. 208) Selon lui, il vaut mieux se retrouver les deux pieds dans la merde au château qu'être à l'extérieur de celui-ci. Herr Frucht, le « tenancier du *Löwen* » (CA, p. 207), s'agite pour ramasser ce qu'il peut des débordements. C'est lui qui sert à ses clients l'immonde *Stamgericht* qui provoque la diarrhée. Mais si le ménage est impossible à faire, si les conditions sanitaires ne peuvent pas être améliorées, Herr Frucht ne se porte pas moins responsable des débordements. Il fait ce qu'il peut pour donner un semblant d'hygiène au château. Cette anecdote nous sert d'introduction à l'analyse du rôle impossible et ingrat que doivent jouer dans le roman deux catégories de personnages qui sont, comme Herr Frucht, responsables de tout : les femmes de ménage et les médecins. Ils doivent même prendre en charge tout ce qui est incontrôlable, comme les explosions des W.-C. du château.

7.1 Les femmes de ménage

Nous avons vu que les clientes du narrateur tenaient son sort entre leurs mains par l'entremise de jugements arbitraires qu'elles partageaient à son sujet. Dans un passage du roman, nous découvrons qu'un autre groupe de femmes tiennent, elles, le monde entier entre leurs mains. Dans sa cellule au Danemark, le narrateur, constatant la propreté des lieux, fait une découverte qui le saisit :

la condition du monde entier!... c'est-à-dire... c'est-à-dire : les femmes de ménage qui font tout!... responsables de tout et partout! dans les ministères, dans les restaurants, dans les partis politiques, dans les hôpitaux!

les femmes de ménage qui ont le mot!... vous retournent un dossier, un article, un secret d'État, comme un agonique!... le monde dort... jamais la femme de ménage!... termites! termites! » (CA, p. 142)

Pourtant à la merci des caprices de tout un chacun et soumises au pouvoir de leurs patrons, les femmes de ménage qui s'affairent comme des fourmis à nettoyer les saletés jouent un rôle essentiel dans toutes les couches de la société. Sans elles, les restaurants, les ministères et les hôpitaux ne pourraient fonctionner. Pendant que les autres dorment éveillés, qu'ils ne remarquent pas les horreurs qui se déroulent autour d'eux, commises par un Petiot, un Gebhardt ou un Raumnitz, les femmes de ménage s'activent. Si elles ne travaillaient pas sans arrêt, comme elles le font, jusqu'à leur propre épuisement, dans un état frôlant l'agonie, tout pourrait se perdre : dossiers, articles ou secrets d'État. Derrière les structures étatiques, le narrateur voit les travailleuses, non politisées par la force des choses, puisqu'elles n'ont pas de temps pour elles, qui tiennent le monde en place sans même avoir conscience de le faire. L'Europe est peut-être détruite au sortir de la guerre, mais le narrateur dans sa cellule a droit à un lieu propre grâce à leurs efforts acharnés. Alors que le fantôme de Louise Michel représente un idéal populaire perdu, le bateau-mouche de *La Publique* joue, lui, un rôle social qui échappe à la politique : en ramassant les spectres errants qui peuplent les rues de Paris, *La Publique* s'occupe de l'hygiène. Les femmes de ménage participent du même mouvement. Elles forment une institution non officielle qui porte des responsabilités aussi lourdes, sinon davantage, que celles qui reviennent aux groupes politiques.

Les femmes de ménage chez Céline rappellent la fille de cuisine décrite par Proust. Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur la présente ainsi :

La fille de cuisine était une personne morale, une institution permanente à qui des attributions invariables assuraient une sorte de continuité et d'identité, à travers la succession des formes passagères en lesquelles elle s'incarnait : car nous n'eûmes jamais la même deux ans de suite¹⁶⁶.

Chez Céline aussi, nous voyons que les femmes de ménage, comme les filles de cuisine, sont des personnages étrangement stables. Elles sont les seules institutions sur lesquelles on peut toujours compter. Et pourtant, ces travailleuses n'ont pas de formation et encore moins

¹⁶⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1913], p. 79.

d'ordre professionnel. Même si elles ne sont pas encadrées par des organismes qui superviseraient leur travail, un savoir sur le monde se transmet et se préserve à travers elles. De plus, elles sont les garantes du bon sens, puisqu'elles connaissent mieux que les autres la réalité dans sa concrétude. Dans *D'un château l'autre*, les femmes de ménages portent l'espoir et la promesse d'un fondement solide pour le monde. Elles représentent la seule garantie dans l'incertitude croissante. Au début du roman, le narrateur nous dit qu'il est mal jugé par ses pairs, parce qu'il ne possède pas de femme de ménage. Sa pauvreté est honteuse, puisqu'elle amène à remettre en doute sa compétence et son efficacité : « la honte c'est d'être pauvre... la seule honte!... tenez moi, pas d'auto, médecin à pied ! de quoi j'ai l'air?... l'utilité d'un médecin, même très imbécile, un coup de téléphone, il arrive!... » (CA, p. 37) Si nous suivons la logique de Céline, le médecin qui ne possède pas de femme de ménage est aussi celui qui se lance sans filet; il ne détient pas le minimum : une femme de ménage qui passe derrière lui pour s'assurer que tout est bien sanitaire.

Puisqu'il ne bénéficie des soins d'aucune femme de ménage, le narrateur peut se comparer à elles à sa guise. Dans une lettre à Gaston Gallimard, Céline ose même dire que les conditions matérielles d'un écrivain sont pires encore que celles d'une bonne : « Au prix où je suis payé, vos femmes de ménage vous auraient rendu leurs "aspirateurs" depuis belle!¹⁶⁷ » Dans cette phrase, nous pouvons deviner que la bonne sera toujours la dernière employée fidèle au poste, malgré un salaire misérable. Elle aurait quand même certaines limites, alors qu'un écrivain, comme le narrateur, ne quittera, lui, jamais le navire, peu importe les terribles conditions dans lesquelles il doit continuer d'écrire. D'ailleurs, devant les richesses d'Achille Brottin, le narrateur défendait un mode de vie ascétique où il arrive à se débrouiller avec peu; cette routine modeste était associée pour lui à un retour au bon sens et aux valeurs essentielles. Dans *Entretien avec le professeur Y*, un entretien imaginaire que Céline accorde à un personnage de faire-valoir après la publication, peu remarquée, de *Féerie pour une autre fois*, il aborde la question des bonnes :

Oh ! oui alors !... et je m'en flatte jaloux terrible de tous ceux qui se font servir qu'ont une femme de ménage à l'heure !... de toutes les personnes qui

¹⁶⁷ Louis-Ferdinand Céline, « Lettre à Gaston Gallimard », 30 mars 1954, in *Lettres à la NRF*, Paris, Gallimard, p. 432.

font pas jamais leur vaisselle !... y a vingt ans, moi, Colonel, que j'ai plus de femme de ménage !... moi, mutilé de la guerre 14 ! génie des lettres et de la médecine ! tous ceux qu'ont des femmes de ménage sont autant d'effrontés jocrisses jouisseurs fainéants ! à pendre tous, Colonel ! à pendre ! aux Champs-Élysées ! à midi ! voilà la vraie classe haïssable ! d'un côté du rideau ou de l'autre ! pas d'histoires ! vous vous en avez une, bien sûr ?... une femme de ménage ? vous vous faites servir ?... vous avez une tête à ça !¹⁶⁸

Ironique, il avoue d'abord son envie du luxe que s'offrent les plus fortunés. Mais en vérité, Céline, pourtant plus méritant que les autres à ses yeux, n'est pas peu fier de ne pas être un paresseux et un bouffon comme les patrons des bonnes. Céline nous rappelle que les travaux physiques répétitifs auxquels s'astreignent les femmes de ménage leur assurent une relation de base avec la réalité qu'il valorise, puisque leur travail ressemble à celui de l'écrivain, qui s'acharne avec minutie et sans relâche sur ses propres manuscrits. Les femmes de ménage sont la septième manifestation du sens commun dans le roman. Elles ne ressemblent en rien aux patientes de Céline; elles sont plus près des figures d'autrefois que sont Denoël et Zola, puisqu'elles maintiennent une relation désuète, et néanmoins essentielle, avec le monde à l'ère de l'industrialisation.

De plus, la propreté élémentaire, préservée par la bonne, constitue le minimum d'hygiène nécessaire afin de tenir à distance certaines maladies et de rester, ainsi, un peu plus longtemps à l'abri de la mort. Cette question de l'hygiène anime depuis longtemps Céline, dont la thèse de doctorat en médecine portait sur les travaux du médecin hongrois Ignace Philippe Semmelweis, qui est mort accidentellement en prouvant, par le fait même, sa théorie selon laquelle le lavage des mains des médecins était essentiel pour éviter de tuer les femmes enceintes lors des accouchements. Semmelweis s'est infecté mortellement en pratiquant une autopsie alors qu'il était blessé à la main. Céline, dans sa thèse, chante sa gloire : « Ce fut un très grand cœur et un grand génie médical. Il demeure, sans aucun doute, le précurseur clinique de l'antisepsie, car les méthodes préconisées par lui, pour éviter la puerpérale, sont encore et surtout toujours d'actualité. Son œuvre est éternelle¹⁶⁹. » Si Semmelweis est en quelque sorte le plus grand héros de l'œuvre célinienne, les femmes de ménage sont ses

¹⁶⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Entretien avec la professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1955], p. 65.

¹⁶⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007 [1924], p. 100.

disciples. Comme Semmelweis, elles ont le sens du sacrifice. Elles savent ce que veut dire tout donner pour le bon sens et ne jamais recevoir d'honneurs. D'une certaine manière, le savoir de Semmelweis s'est transmis et s'est incarné chez toutes ces bonnes sans qu'elles n'en sachent rien. Nous avons compris que les accoucheuses en Allemagne étaient les seuls personnages du roman encore capable de transmettre un savoir pratique, issu de leur expérience. Les femmes de ménage sont le deuxième groupe de personnages capables de préparer l'avenir du monde en s'assurant que ses fondements tiennent en place. Les autres groupes que nous avons observés, comme les éditeurs, les écrivains et les politiciens déçus, seraient tous, au contraire, incapables, selon le narrateur, de préserver le moindre lien fondé sur le partage entre les individus de la communauté.

7.2 Les médecins

Nous l'avons suggéré à maintes reprises, il existe une autre figure qui se retrouve partout dans le roman : le médecin. Celui-ci a cette propriété particulière d'agir de différentes manières dans la communauté : il peut être un bienfaiteur, comme le Docteur Schweitzer, un tueur, comme le Docteur Petiot, et un expérimentateur, comme Karl Gebhardt. Le narrateur incarne, lui-même, une autre posture de praticien : « la figure du médecin des pauvres¹⁷⁰ », apparue dès *Voyage au bout de la nuit*. Les femmes de ménages constituent chez Céline un ordre invisible qui permet d'assurer une certaine stabilité au sein du désordre. Protecteur ou criminel, le médecin dans *D'un château l'autre* s'infiltré, pour sa part, dans toutes les couches de la société. Mais si la femme de ménage est responsable de tout, elle n'en demeure pas moins confinée à son invisibilité et à son absence de singularité dans le roman. Une femme de ménage représente toutes les autres. L'équilibre qu'elles préservent les rend elles-mêmes, paradoxalement, interchangeables. La femme de ménage ne peut être responsable des fautes de l'après-guerre, même si le monde va de travers. De ce point de vue, le médecin représente l'envers de la femme de ménage. Tous les torts lui sont attribués. Si la femme de ménage s'occupe de tâches ingrates, le médecin porte une charge immense, qui repose sur le maintien de valeurs humanistes et sur son dévouement, comme l'explique Philippe Roussin :

La médecine est une occupation que l'on embrasse par vocation, une institutionnalisation de valeurs altruistes et une éthique de service. Elle est

¹⁷⁰ Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 34.

faite de l'« engagement dans des formes diverses de service et d'assistance » et d'une « adhésion personnelle de l'être personnel à l'être social » placé au service de l'utilité commune. Pour celui qui, comme Céline, avait été formé par la Fondation Rockefeller, elle représente aussi une *profession*, au sens anglo-saxon du terme : un service social, un savoir technique qui confère autorité et responsabilité, une activité placée sous le signe du souci d'autrui, de l'attachement à des valeurs communautaires, la satisfaction de besoins collectifs, tout ce qui distingue une profession, dans l'image sociale valorisée qu'elle entend donner d'elle-même, des activités qui n'ont pas accédé à ce statut¹⁷¹.

Il assure le lien entre l'individu et sa communauté, et ce, à tel point qu'il devra même prendre à sa charge des préjudices dont il n'est absolument pas responsable. Les personnages de Gebhardt et de Petiot sont d'autant plus horribles qu'ils ont trahi le serment d'Hippocrate et se servent de leur statut pour abuser des malheureux. Si, en reprenant l'idée de Proust, nous voyons que, chez Céline, la femme de ménage assure la pérennité d'une institution fiable, puisqu'une bonne en vaut bien une autre, nous constatons cependant que le médecin n'est pas dépositaire du même gage de fidélité. Avec le babil des femmes qui faisaient une mauvaise réputation au narrateur, nous avons remarqué aussi que la confiance entre le médecin et son client était fragile. Même s'il est un médecin des pauvres, le narrateur est forcé par sa clientèle de devenir un séduisant vendeur.

Pire encore que la vie de médecin à Meudon, le narrateur illustre, dans une scène au début de *Rigodon*, la posture impossible du médecin. Complètement dépassé par les événements, il peine à exercer adéquatement son rôle :

Il ne bouge pas... je vois pas sa figure... mais! c'est lui., nous consultations là-bas ensemble... lui médecin-chef... il se faisait drôlement insulter d'une baraque l'autre... l'esprit était détestable... tous les ménages se plaignaient qu'ils avaient froid, qu'ils avaient faim, qu'ils avaient soif, tout le personnel S.N.C.A.S.O., campé en baraques Adrian! ouvriers, maîtrise, ingénieurs, et les infirmiers... que c'était la honte!... que nous médecins étions criminels, ennemis du peuple, réactionnaires, que nous avions tout préparé, les stukas, la cinquième colonne, le trust des denrées, que les pauvres gens meurent de faim et d'épidémies... que nos soi-disant médicaments étaient bel et bien des poisons... la preuve que personne pouvait plus aller aux gogs (trois enfants noyés) tellement les feuilles débordaient, que c'était la brune inondation, par les coliques, pisseries, dues

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 54.

à nos soi-disant remèdes... que la diarrhée générale submergerait tout... que les boches de Saint-Jean-d'Angély avaient leur tactique, tous les tanks en position pour nous refouler tous dans la merde qu'on meure tous, bouge plus, sous au moins un mètre d'excrément, si on faisait mine d'échapper... (R, p. 36-37)

Le médecin chef reçoit toutes les plaintes. Les tanks, qui poussent les gens, provoquent le manque criant d'espace. Les médicaments donnés par les médecins sont jugés inadéquats par les patients, alors que, de toute évidence, ce sont plutôt les conditions sanitaires qui favorisent la propagation des maladies. Tous les employés à la rue d'une compagnie aéronautique française, la S.N.C.A.S.O., comptaient sur le médecin-chef pour les aider, mais ils ne semblent pas voir que celui-ci œuvre dans des conditions impossibles. Comme Herr Frucht qui s'agite pour ramasser les excréments de ses 1142 clients, le médecin-chef s'accroche à sa tâche dans des conditions à ce point impraticables que de le rendre coupable des maladies devient complètement ridicule. La majorité des médecins chez Céline, à commencer par le narrateur lui-même, s'astreignent pourtant à cette tâche impossible sans protester. Le médecin constitue le souffre-douleur par excellence de la communauté, même s'il est complètement déraisonnable de l'incriminer. Dans cette scène de *Rigodon*, le bon sens aurait pu servir aux infortunés afin de mieux juger les médecins, qui peinent à les aider. Le climat de la guerre ne permet plus la juste mesure. Les médecins, comme le narrateur et le médecin-chef de *Rigodon*, sont la huitième manifestation du sens commun dans le roman. Comme les femmes de ménage, ils sont ceux qui gardent la tête froide en toutes circonstances et qui s'astreignent à la tâche.

En tant que bouc émissaire, le médecin se rapproche de l'autre identité de Céline : l'écrivain. Roussin souligne, dans *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, que le statut de médecin a favorisé la réception de son premier roman :

Le portrait de l'auteur en médecin de la banlieue ouvrière a constitué un mode de faire-valoir efficace [...]. L'affirmation de l'identité médicale [dans *Voyage*] interdisait de rapporter la réalisation scripturaire à aucune intention littéraire et faisait que l'entrée dans le monde des lettres s'opérait sous le signe de l'écrivain malgré lui et de l'« auteur irresponsable » (Jean Paulhan). En même temps qu'elle pouvait signifier le refus d'une identité littéraire, elle participait de choix auctoriaux et éditoriaux visant la réception de l'œuvre

sur le fond de l'horizon d'attente, prosaïque et anti-artistique, des années trente¹⁷².

Concrètement, la profession du narrateur lui permet de voyager plus aisément et aide sa carrière d'écrivain. Roussin explique pourtant que tout oppose le médecin et l'écrivain. Pour ce faire, il reprend notamment à son compte des réflexions d'Adorno, tirées de son ouvrage posthume *Théorie esthétique* (1970), où celui-ci défend la thèse d'une impossible soumission de la littérature aux besoins des êtres humains :

Dans la *Théorie esthétique*, où il pose que l'émancipation de l'art était incompatible avec le « primat du concept bourgeois de profession » comme avec « toute idéologie du service rendu aux hommes », Theodor Adorno affirme encore que « l'art devient humain quand il dénonce le service ». La médecine et la littérature, fondamentalement, définissent encore chacune, chez Céline, une situation du sujet dans la communauté, un partage de la communauté dans le sujet. Elles engagent une ambivalence, le choix de deux généalogies. Elles opposent deux définitions de l'identité. Tandis que le médecin signifie une attache au monde, la littérature livre le sujet à l'injustification et à la contingence. Alors que le médecin est l'individu assuré des liens de réciprocité avec l'ensemble social, l'écrivain est le sujet privé de tels liens¹⁷³.

Si la littérature doit absolument rester autonome, le médecin, lui, fait partie de sa communauté et il se dévoue entièrement à l'épanouissement de ses contemporains. Les clientes du narrateur, qui doutaient de sa compétence à cause de sa carrière littéraire, avaient raison de le faire puisqu'il incarne deux postures tout à fait contradictoires.

8. Le monde des animaux

Chez Céline, les médecins et les écrivains se rejoignent dans leur souci commun pour le monde, même s'ils expriment différemment leur « anti-jean-foutre ». En racontant la mort de son chien Bessy, dans un des passages les plus sensibles du roman, le narrateur qui pleure sur la tombe de son compagnon se rappelle qu'il l'a accompagné et caressé pendant toute son agonie : « je suis doué fidèle... Fidèle, responsable... responsable de tout!... une vraie maladie... anti-jean-foutre » (CA, p. 176). Le récit montre, bien sûr, l'attention du narrateur pour Bessy et son amour sincère, mais il sert aussi à illustrer le sens de la responsabilité sans

¹⁷² *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 55-56.

compromission dont il témoignerait envers tous les êtres vivants : humains, connus ou inconnus, et animaux. Même ses clientes qui le méprisent ont droit à la même attention :

Les malades dont je vous parlais, les derniers qui me viennent, me racontent leurs états de santé, les maux dont ils sont accablés... je les écoute... encore!... encore!... les détails... les circonstances... à côté de ce que moi Lili on a dégusté depuis vingt ans... ma douée! Pucelets!... et comment qu'on en est sortis!... tendres roses!... [...] le monde entier indifférent! animaux! hommes! (CA, p. 18)

Les responsables de tout, comme les bonnes et les médecins, sont les seuls personnages qui ne sont pas indifférents à la déroute du monde. Contre toute attente, les hommes politiques et les bienfaiteurs ne sont plus des gens de sens commun, selon le narrateur. Outre les figures d'autrefois, Denoël, Zola et Louise Michel, il ne reste que les bonnes et les médecins pour protéger les fondements du monde. Les « samaritain[s] des cloportes » (CA, p. 98), comme le narrateur, prêts à soigner leurs assassins et leurs plus violents détracteurs, sont les derniers individus à protéger le bien commun avant eux-mêmes. D'une certaine manière, l'écrivain-chroniqueur possède le même sens du sacrifice.

Dans les ruines de l'Allemagne, le narrateur et sa femme voyagent avec leur matou, Bébert, dans un sac. En marge du sens commun, le narrateur évoque à quelques reprises l'existence d'un « sens animal ». Au château de Sigmaringen, il constate que Lili et Bébert connaissent beaucoup mieux les recoins de l'endroit que lui :

Lili ou Bébert me retrouvaient... les femmes ont l'instinct des dédales, des torts et travers, elles s'y retrouvent... le sens animal!... c'est l'ordre qui les interloque... l'absurde leur va... le bicornu leur est normal... la Mode!... pour les chats : greniers, tohus-bohus, vieilles granges... (CA, p. 171)

Leur sens animal leur permet de se repérer dans le désordre, au point de trouver une cohérence dans les structures absurdes. Nous avons évoqué précédemment les commentaires de Laval sur le besoin essentiel d'ordre pour assurer la viabilité d'un système politique. Lili et Bébert ne craignent pas le désordre, au contraire, selon ce que nous dit le narrateur. Ce n'est toutefois pas un choix qu'ils font rationnellement; il leur serait tout simplement plus naturel d'évoluer dans les recoins jugés incongrus. Le sens animal n'est pas un sens commun, même s'il partage avec celui-ci certaines caractéristiques, comme nous le verrons. Leur sens

animal permet manifestement à Lili et à Bébert de se repérer dans l'espace, mais tout porte à croire qu'il leur procure aussi les moyens de se mouvoir à travers les couches de temps en désordre : « Le Château vraiment à se perdre... tous les coins... l'œuvre des siècles d'Hohenzollern... et dans tous les styles!... Barberousse, Renaissance, Baroque, 1900... » (CA, p. 169) Pour se repérer dans le château, il fallait de toute évidence, pour Bébert et Lili, saisir les parcours labyrinthiques du bâtiment, mais aussi savoir se trouver des repères dans les styles d'époque différentes qui décoraient les pièces et les couloirs. Lili et Bébert ne sont pas les seuls à posséder le sens animal. Dans un passage antérieur, le narrateur dit que les femmes l'avaient toutes aussi; il ajoute plus tard que les chats et les enfants le possèdent aussi : « Les chats, enfants, dames, sont d'un monde à eux... Lili allait où elle voulait dans tout l'Hohenzollern-Château... d'un dédale de couloirs à l'autre... » (CA, p. 171) Nous pouvons ainsi deviner que, habitués d'évoluer dans un monde construit par les hommes – les seuls qui ne possèdent pas le fameux sens animal –, qui ne leur convient pas parfaitement, les chats, les enfants et les femmes sont davantage capables de s'adapter à ce qui paraît biscornu aux yeux du narrateur. Ils trouvent ainsi dans le désordre un confort qu'ils ne connaissaient pas antérieurement.

Le narrateur rapporte que leurs instincts ne servaient toutefois qu'à des fins strictement égocentriques : « ils se rencontraient Lili lui [Bébert] d'un couloir l'autre... ils se parlaient pas... ils avaient l'air s'être jamais vus... chacun pour soi! les ondes animales sont de sorte, un quart de milli à côté, vous êtes plus vous... vous existez plus... un autre monde!... » (CA, p. 175) Lili et Bébert ne sont pas des victimes de tout comme le narrateur. Si le sens animal assure un contact avec la réalité, en leur permettant de se retrouver, Lili et Bébert vivent en même temps dans des mondes parallèles. Le narrateur compare sa femme et son chat à une carte géographique : « Lili-Bébert... j'avais la carte permanente... » (CA, p. 212) S'ils possèdent en eux la carte de Sigmaringen, c'est que, d'une certaine manière, ils peuvent voir le château grâce à une sorte de regard surplombant auquel les autres n'ont pas accès. Dans une autre partie du roman, le narrateur ajoute une nouvelle dimension au sens animal en racontant s'être protégé au château grâce à lui : « ah! j'ai le réflexe, l'auto-défense! l'instant même! j'ai acquis l'auto-défense! une grâce de Dieu! le sens animal! » (CA, p. 286) Le sens animal est un instinct de survie complet qui sert à la fois à se défendre et à se repérer.

Nous avons vu que l'assassin en puissance, Roger Vaillant, servait dans le roman à prouver le sens de la mesure du narrateur. Il représente pour lui une preuve que ses instincts ne l'avaient pas trompé lorsqu'il craignait de mourir assassiné comme Denoël. Bébert permet aussi au narrateur de renouer avec le sens commun. Frédéric Vitoux, dans *Bébert. Le chat de Louis-Ferdinand Céline*, souligne que le matou, de *Féerie* à *Rigodon*, tient lieu de « garde-fou¹⁷⁴ » pour le narrateur et qu'« il intervient à chaque fois comme un rappel à l'ordre de la réalité¹⁷⁵ ». Dans le monde de la guerre où tout tient du délire, Bébert intervient comme le personnage qui ne prend pas part à l'excitation générale qui se déroule autour de lui. Vitoux remarque que chaque fois que Céline fabule, Bébert s'absente du récit. Lorsqu'il voit, par exemple, les fantômes de *la Publique*, le chat n'est plus à ses côtés parce que ce dernier joue le rôle d'un témoin qui authentifie les passages historiques de *D'un château l'autre* et leur confère, par sa présence, une véracité. Le sens animal permettait à Lili et à Bébert de départager les temps et les lieux malgré le désordre. Dans le même esprit, le chat aide son maître « à y voir plus clair¹⁷⁶ ». Le chat est alerte et fidèle, deux qualités importantes pour Céline, mais Bébert est aussi propre. Nous avons montré que, dans les conditions de la guerre, l'hygiène était très difficile à préserver. Le chat, en se nettoyant tout seul, est un personnage exceptionnel. Comme la femme de ménage et le médecin, il est un responsable de tout. Son rôle à lui n'est pas d'offrir une aide directe, mais tout simplement de servir de guide et de repère dans un monde où tout va de travers. Il est la neuvième manifestation du sens commun dans le roman, puisque, comme Roger Vaillant, il sert à montrer le bon sens du narrateur.

Dans *Nord*, Lili et le narrateur échangent avec une Allemande qui les met en garde contre les dangers qui guettent leur chat :

Lili, moi, Bébert... une dame, une Allemande s'approche... elle veut nous parler... c'est une amie des animaux... elle veut caresser Bébert... il a la tête hors du sac... il regarde avec nous la Spree... cette dame nous demande d'où nous venons?... de Paris!... nous sommes « réfugiés »... c'est

¹⁷⁴ Frédéric Vitoux, *Bébert. Le chat de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, coll. « Cahiers rouges », 1994, p. 61.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

une femme de cœur, elle comprend que nous ayons de la peine... « Oh vous aurez beaucoup de mal avec votre chat! » Je ne le savais pas, elle me l'apprend, que les animaux domestiques, chats, chiens, « non-de-race » et « non reproducteurs » sont considérés inutiles... que les Ordonnances du Reich vous obligent à les remettre au plus tôt à la « Société Protectrice ». « Faites attention dans les hôtels! sous un prétexte ou sous un autre leur délégué passe... pour une 'visite vétérinaire' soi-disant... et vous ne revoyez plus votre chat!... les S.S. s'entraînent avec, leur arrachent les yeux... » (N, p. 56)

L'Allemande s'inquiète davantage pour le chat que pour les humains. Mais peut-être est-il tout simplement plus aisé pour elle de formuler ses craintes à l'endroit de Bébert que de se préoccuper ouvertement du sort de deux inconnus. Elle leur explique qu'une loi du Reich permet à la Société Protectrice de se débarrasser de certains animaux, et que, puisque « Bébert n'est ni reproducteur, ni de "race"... » (N, p. 56), il serait en effet en danger. L'expression « Société Protectrice », qui désigne une institution qui se consacre à l'élimination des animaux indésirables, est une trace de la LTI, dont nous avons parlé dans le premier chapitre. À travers leur amour des chats, la femme allemande, Lili et le narrateur se rejoignent dans un souci commun de protéger Bébert de toute menace extérieure. Malgré les mises en garde de l'Allemande, Lili et le narrateur se retrouvent à l'hôtel Zenith. Ils n'y rencontrent heureusement pas de représentant de la Société Protectrice. Le lieu n'est pas toutefois sans risque. Bébert qui s'aventure dans l'établissement en découvre le premier les dangers :

On s'assoit sur nos lit-cages, on pense... y a pensé... Bébert part à la découverte... la façon des chats, dès qu'ils sont quelque part, il faut, même en très grand danger, qu'ils reconnaissent les lieux et les environs... leur espace vital... pour ça qu'il est si délicat de la campagne... leur instinct, ils fuguent, et vont finir à la marmite... là, l'« espace vital » au « Zenith », c'était la longueur du couloir... tout de suite au bout... Lili l'appelle... il revient pas... elle va voir... une tenture... j'y vais aussi, on est à regarder tous les trois, Lili, moi, Bébert... rien! le vide... oh, un vide de bien sept étages, un entonnoir de très forte bombe. (N, p. 69-70)

L'être humain semble, à côté du chat Bébert, avoir perdu complètement cette faculté qui lui aurait permis de se construire un espace vital. Déporté d'un lieu à l'autre, de ruines en ruines, les petits espaces vitaux que Bébert se construit dans tous les nouveaux endroits où il séjourne lui permettent chaque fois d'avoir une mesure de l'extrême précarité de sa

condition. Sous cet angle, le sens animal apparaît comme un bon sens. Ses maîtres n'ont plus cet instinct, ils s'installent sans vérifier le lieu où ils dormiront. Sans Bébert, ils ne se seraient peut-être jamais rendu compte que l'Hôtel Zenith avait été transpercé par une bombe. Dans *D'un château l'autre*, le chat est l'être vivant le plus important pour Lili et le narrateur : « par exemple pour nous trois Bébert, le seul qui comptait!... » (CA, p. 194) Si les humains se sont oubliés en vivant d'un lieu aux conditions impossibles à un autre, le chat, avec son sens animal, lui, pense encore à sa conservation.

Même s'il n'y a nulle trace de la fameuse Société protectrice au château, une autre menace attend Bébert. Les canards surveillent attentivement les mouvements de Bébert, puis c'est au tour de l'aigle des Hohenzollern de l'observer de loin :

là, les canards nous attendaient... ils attendaient Bébert, plutôt... ils étaient bien une bonne centaine qui nous lâchaient plus!... ramaient dur des pattes, nageaient presque au ras du bord pour bien tout regarder notre Bébert... ah, un autre animal aussi!... je vous oubliais!... l'aigle!... on l'avait aussi!... il venait aussi à cet endroit, mais à distance!... lui pas du tout comme les canards!... très distant!... dans les prés sur le haut d'un très haut poteau, tout seul!... lui était pas à approcher!... non!... l'aigle Hohenzollern!... il nous voyait... on le voyait... il s'envolait pas!... il remuait un petit peu, selon nous, en même temps que nous, de loin... il pivotait sur son poteau... lentement... je crois qu'il regardait surtout Bébert... Bébert le savait... lui, le greffe terrible indépendant, le désobéissant fini, s'il nous collait aux talons!... il se voyait déjà agrippé!... Ce qu'est beau dans le monde animal c'est qu'ils savent sans se dire, tout et tout!... et de très loin! à vitesse-lumière!... nous avec la tête pleine de mots, effrayant le mal qu'on se donne pour s'emperlifier en pire! plus rien savoir!... (CA, p. 195)

Si les canards s'approchaient de Bébert en s'exposant près de lui, l'aigle demeure toujours bien en retrait. Ce dernier est d'un calme exemplaire, alors que les canards s'agitaient, « ramaient dur des pattes » comme des fous. Comme l'aigle que le narrateur de *Pompes funèbres* aperçoit la nuit, alors que la disparition de Jean D. l'a rendu complètement vulnérable, et qui décrit, nous le verrons, le caractère implacable de la mort, l'oiseau des Hohenzollern incarne une menace froide et solide. Bébert, conscient du danger qui le guette, n'est plus le « désobéissant fini », il s'accroche à ses maîtres afin de ne pas être emporté par l'aigle. Comme l'écrit Vitoux en mentionnant cet épisode, « le chat est l'un des rares qui

voient juste et mieux encore, qui prévoient¹⁷⁷ ». Mais en décrivant les tensions entre Bébert et l'aigle, le narrateur se sert aussi de la relation entre les animaux pour faire un portrait muet de la situation des réfugiés du château. Les collaborateurs sont semblables aux canards, pendant que les Allemands dominent encore froidement et bien à distance. Comme l'aigle des Hohenzollern sur son poteau, le médecin nazi Gebhardt est caché dans son hôpital tout en haut. L'aigle des Hohenzollern permet de souligner l'insignifiance des collaborateurs français en terre allemande :

Là, l'aigle royal Hohenzollern était le maître de la Forêt et des territoires jusqu'en Suisse... il faisait absolument ce qu'il voulait!... personne pouvait l'intimider... le commandement de la Forêt Noire!... troupeaux, lapins, biches... et les fées... à chaque promenade il était là, même pré, même poteau... il nous aimait certainement pas... (CA, p. 196)

Comme le montre la relation entre l'aigle et Bébert, il existe une correspondance entre le monde animal et le monde humain : les deux ne sont pas indépendants, le destin du règne animal est bel et bien lié à celui des humains. Les animaux vivent toutefois dans un monde simplifié qui fait parfois l'envie du narrateur.

9. Le sens commun dans les ruines de l'Allemagne

La période de la guerre est un moment propice pour le délire puisque les esprits sont anormalement échauffés. Le narrateur, porte-parole d'un sens commun dans les ruines de l'Allemagne, essaie de raconter à sa manière son expérience inscrite dans différents temps et lieux. Occupé à observer le déroulement du monde, il néglige son image, provoquant ainsi la méfiance de ses patientes qui influencent défavorablement sa clientèle. Plus l'opinion de ce groupe de femmes est stupide, plus elle sera efficace, selon le narrateur. Leur opinion n'en est pourtant déjà plus une, puisqu'elle est déjà devenue une rationalité commune, une pensée banale, qui ne représente pas l'avis des individus, mais celui du plus grand nombre. Afin de lutter contre sa communauté qui est trop souvent d'une effrayante uniformité, le narrateur rassemble des personnages qui ne se ressemblent pas de prime abord, et utilise le principe de l'amalgame pour les injurier. Il compare ainsi ses propres éditeurs à Goebbels. Les torts qu'il reproche à Brottin qui ne le lit pas et à Loukoum qui est trop mou sont pourtant de moindre

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 70.

gravité que ceux que l'on reproche à Goebbels. Le narrateur lutte toutefois contre l'absence de choix que représente pour lui le milieu des lettres. Gertrud de Morney essaie aussi de l'attirer dans sa maison d'édition, mais le narrateur sait qu'il possède les mêmes défauts que Brottin. Tous les éditeurs lui demandent de revenir au rire de *Voyage au bout de la nuit* et désirent l'éloigner de sa quête de l'après-guerre. En travaillant, le narrateur libère un monstre en lui qui mine, d'entrée de jeu, toute possibilité de rendre son discours utile aux hommes. Triolet avait pourtant essayé, comme le raconte le narrateur, de transformer *Voyage au bout de la nuit* en roman communiste, alors qu'elle œuvrait à sa traduction russe. Le narrateur, opposé à la littérature prolétarienne, s'est éloigné rapidement des communistes convaincus, comme Aragon et Triolet, pour dénoncer, avec *Mort à crédit* notamment, la cupidité et la violence des victimes de l'histoire. Il doit aussi pourfendre les faux-semblants. Il s'attaque, dans cet esprit, à Mauriac qui plait à tout le monde, mais qui est naïf devant ses idées politiques comme devant sa sexualité. Il accuse aussi les bourriques d'être inauthentiques ; le mot désigne tous les hommes qui, comme Sartre, font semblant d'être exceptionnels, alors qu'ils sont en réalité incroyablement ordinaires. Devant les accusations de vénalité, formulées par Sartre, qui pèsent sur lui, le narrateur défend son absolue indépendance d'esprit. Il profite d'une conférence consacrée à Zola pour construire la figure d'un écrivain d'autrefois, bien différent de ses contemporains, capable de tempérer les ardeurs des foules au lieu de les alimenter. Autour du narrateur, plusieurs personnages montrent bien le caractère déraisonnable des hommes dans l'après-guerre. Vaillant, par exemple, veut à tout prix obtenir une reconnaissance pour un meurtre qu'il n'a pas commis. Alors que de viles sanguinaires comme Petiot profitent du désordre pour commettre des crimes, le narrateur considère qu'on manque de méfiance. La passion autour de l'abbé Pierre prouve, en effet, qu'il suffit de montrer les signes de la charité pour l'incarner et qu'on oublie trop souvent de remettre en doute une image dense relayée par le cinéma afin d'en faire un mythe. Pendant que ses concitoyens sont absorbés par le quotidien, le narrateur est le seul à se rappeler la colère de Louise Michel, jouée par une comédienne, et à remarquer la présence de *La Publique*, un bateau-mouche qui ramasse les fantômes. Le narrateur, voyant extra-lucide, se retrouve au château de Sigmaringen avec les pires collaborateurs de l'Occupation française. Le déni de la réalité atteint alors des sommets, transformant le Danube en fleuve de l'oubli qui permet d'effacer les fragments d'histoire qui demeurent encore dans les consciences. Des

personnages fantasques peuplent le refuge allemand : Pétain, le mort-vivant, Châteaubriant, le fou littéraire, Laval, le monstre d'orgueil, Bichelonne, le génie incapable de penser, et l'horrible famille Raumnitz. D'autres personnages se démènent pour améliorer les conditions de vie pénibles des infortunés : le tenancier d'hôtel Herr Frucht, les femmes de ménage et les médecins.

Le sens commun apparaît dans le roman de quatre manières différentes. Il est premièrement associé à l'opinion – le babil des femmes et la clique du monde des lettres –, deuxièmement, issu d'une nostalgie – Denoël, Zola et Louise Michel –, troisièmement, présenté comme un garde-fou qui préserve le narrateur contre les délires – Roger Vailland et le chat Bébert –, et, ultimement, associé à un sens du sacrifice et à un souci du monde – la femme de ménage, le médecin et le chroniqueur. Ainsi, au monde en ruines correspond un sens commun en ruines. L'équivoque entourant cette notion provient, rappelons-nous, d'un mélange entre trois acceptions différentes : le sensible commun qui correspond à la perception sensible, le bon sens, qui provient de la perception intellectuelle, et la rationalité commune qui découle de la signification. Dans *D'un château l'autre*, si nous avons des personnages qu'on pouvait accoler au bon sens ou à la rationalité commune, les exemples de « sensible commun » sont beaucoup plus rares. Plusieurs personnages possèdent un sens défaillant et sont ainsi incapables de partager leur lecture du monde : Brottin, l'aveugle, Tartre, le prisonnier dans la caverne qui ne pouvait plus voir, Pétain, le sourd, et Laval, le conciliant qui fait semblant d'entendre. Ceux-ci agissaient pourtant encore sur le monde. Il n'est donc pas très étonnant que nous ayons vu très peu d'exemples de personnages aptes à transmettre une expérience du monde. À travers son rôle de chroniqueur, le narrateur cherche par-dessus tout à raconter son expérience pour sa communauté. Les accoucheuses et les femmes de ménage sont les seules capables de transmettre effectivement un savoir pratique d'une génération à une autre. Contre la rationalité commune qui alimente l'excitation et le désir inavoué de guerre, le sensible commun et le bon sens peuvent freiner les ardeurs. La transmission des expériences pourrait aussi permettre, à long terme, de ralentir l'excitation des foules, alors que l'engagement au sens sartrien apparaît pour Céline comme une position qui ne peut que renforcer, dans l'immédiat, cette propension à la folie.

CHAPITRE 3

POMPES FUNÈBRES : LES EXCLUS, GARDIENS ET PASSEURS DU SENS COMMUN

« J'encule le monde. » (*Pf*, p. 268)

Trois thèmes principaux de *Pompes funèbres* – le désir sexuel, la rage politique et le deuil – concernent le domaine des passions violentes décrites par Céline dans *D'un château l'autre*, celles-là mêmes qui peuvent, selon lui, provoquer la guerre. À la Libération, les personnages du roman n'ont pas l'esprit embrouillé par l'excitation, puisqu'ils se démarquent étonnamment tous par leur tête froide, leur sévérité ordinaire obtenue grâce au bon sens, qui les détache de toute émotion vive. Malgré leur calme et leur gravité, les personnages ne luttent pas contre la guerre et les ravages qu'elle a laissés derrière elle. À partir de leur isolement radical, ils œuvrent, au contraire, à reconduire, consciemment ou non, les violences qui dominent le monde. Par la froideur qui anime les personnages, *Pompes funèbres* restitue l'esprit de l'Allemagne nazie en l'implantant dans la France libérée. Comme l'écrit Jean-Paul Sartre, dans *Saint Genet comédien et martyr*, « [l]a rage, les pleurs, le désespoir, tout vaudrait mieux que cette obstination vive de Pierrot¹⁷⁸ » qui suce un asticot avec ardeur afin de lui redonner vie. Détachés du monde comme de leurs émotions, les jeunes miliciens, obstinés à la manière de Pierrot, se donnent la mission de provoquer les désordres et d'alimenter l'hystérie ambiante. Bien que le prétexte avoué de l'écriture du roman est de célébrer la gloire de Jean D., héros de la Libération, force est de constater qu'il est peu présent. *Pompes funèbres* porte bien davantage sur l'amour brutal et froid d'Erik, soldat allemand dans la France occupée, et de Riton, traître absolu. Méprisés par la foule excitée, ils ne sont pas moins satisfaits du dégoût et des débordements qu'ils provoquent.

¹⁷⁸ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1952], p. 71.

Comme Céline, Genet dénonce la période qui succède immédiatement à l'Occupation. Si, pour l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, il faut faire, aux lendemains de la guerre, la promotion du sens commun d'autrefois, oublié par ses contemporains, pour mettre en échec le délire, chez Genet, il faut assurer par-dessus tout le maintien des rites funéraires. Les cérémonies à la mémoire des morts doivent impérativement avoir lieu, même si le monde est à feu et à sang. Comme l'écrit Melina Balcázar Moreno, « son œuvre pourrait ainsi être lue comme une recherche d'une autre forme de temps, un temps désajusté par cette adresse aux morts qui la travaille au plus profond¹⁷⁹ ». Ainsi, le temps est interrompu par cette valorisation des défunts et cette attention constante à leur égard; *Pompes funèbres* se déploie dans un temps hors de ses gonds. L'écriture de Genet, plus classique, n'est toutefois pas exaltée, vive et désordonnée comme celle de Céline. Elle est analytique, provocatrice et mesurée, à l'image de la sévérité ordinaire qui anime les personnages de *Pompes funèbres*. Tandis que le narrateur de *D'un château l'autre* se retrouve dans tous les lieux et les temps à la fois, celui de Genet se substitue à la dérobée à ses personnages et se glisse dans leurs consciences : sans avertissement, le « Je » du narrateur devient celui de Paulo, d'Erik et de Hitler. Par le biais de sa propre subjectivité offerte aux miliciens, à l'occupant et au chef nazi, il reconstruit les liens entre eux et, ce faisant, il tisse les relations d'un sens commun en éclats, présent partout dans le texte, mais prisonnier au sein des êtres isolés qui peuplent le texte. Le roman de Genet pose, en fait, une question essentielle : qu'advient-il du sens commun lorsque le monde est aux prises avec des contradictions si violentes que l'idée même de communauté est mise à mal par une volonté d'unité trop ostentatoirement affichée pour ne pas être suspecte ? Contre l'harmonie apparente de la France triomphante, unie dans sa victoire contre le nazisme, le narrateur reconstruit les relations entre ceux qui demeurent exclus de la légende dorée de la Libération.

Yan Hamel, dans *La Bataille des mémoires*, un ouvrage qui s'intéresse au traitement de la Deuxième Guerre mondiale dans les romans français de l'après-guerre, mentionne que le narrateur de *Pompes funèbres* se confond avec tous les personnages au point où ils deviennent ses avatars. Nous reprendrons cette lecture du roman, mais en l'interprétant tout

¹⁷⁹ Melina Balcázar Moreno, *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 15.

autrement, puisque les personnages ne nous apparaissent pas tant comme les « représentations littéraires des pulsations contradictoires entre lesquelles le Genet romanesque et le Genet réel sont tiraillés¹⁸⁰ » que comme les manifestations d'un sens commun morcelé que le narrateur découvre en les observant et qu'il met en lumière en s'appropriant leurs identités. Chez Céline, le narrateur, rejeté par tous, nous convainc qu'il est le seul qui puisse raconter l'histoire de la Libération en raison de son point de vue particulier de monstre. Chez Genet, le narrateur s'éclipse et cède sa place à ses personnages sans poser son expérience personnelle comme un témoignage essentiel pour l'Histoire. Par cet espace qu'il laisse à Riton, à Paulo et à leurs complices, il nous dit plutôt que les miliciens sont les seuls qui puissent raconter l'histoire de l'Occupation et de la Libération de Paris, parce que, selon lui, ce sont eux les véritables monstres. Les pulsations d'amour et de désir contradictoires du narrateur, relevées avec justesse par Hamel, le poussent vers eux et l'amènent aussi à poser un regard différent sur les actes de trahison. Le narrateur comprend que, même s'ils ne sont ni des scientifiques ni des conteurs, les Miliciens agissent pour lui comme des « diseurs de vérité », bien qu'ils soient inconscients de ce rôle. Ainsi, *Pompes funèbres* ne cherche pas à remplir une fonction cathartique en illustrant les désirs inavouables de certains de ses personnages pour les soldats allemands. Comme l'écrit Éric Marty, dans *Jean Genet, post-scriptum*, il ne faut surtout pas réduire Genet « à la fonction de valet : celui qui purge le lecteur, et le monde par la même occasion, de ses mauvaises pensées¹⁸¹ ». À propos de l'antisémitisme de Genet, Marty ajoute qu'il participe de la « fonction dispersante¹⁸² » puisqu'à son avis, l'écrivain raconte l'impossibilité de toute catharsis et l'impasse à laquelle se confronte celui qui voudrait se libérer de ses images, de ses désirs et de sa douleur. Ce qui est « dispersé » n'est pas détruit, ce qui est dispersé reste là dans un ordre plus ou moins clair que le roman ne tente pas de réorganiser, mais qu'il tente néanmoins de décoder. Le récit de *Pompes funèbres* est construit, à l'image du désordre, de certaines forces, parfois fugitives, parfois dissimulées, qui agissent sur le narrateur et sur le monde.

¹⁸⁰ Yan Hamel. *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socio », 2006, p. 240.

¹⁸¹ Éric Marty, *Jean Genet, post-scriptum*, Paris, Verdier, 2006, p.11.

¹⁸² *Ibid.*, p. 12.

Aborder la question du « sens commun » chez Genet, c'est toutefois risquer d'imposer une lecture « progressiste » et de transformer les personnages presque tous apolitiques de *Pompes funèbres* en porteurs d'une espérance nouvelle au lendemain de la guerre. Nous éviterons ce danger. Marty, revenant sur sa conférence intitulée « Jean Genet à Chatila », se défend d'avoir fait une lecture moralisatrice de Genet et décrit par la même occasion les écueils de celles qui sont progressistes :

On a reproché à « Jean Genet à Chatila » d'être un texte moralisateur. Il me semble, bien au contraire, que ce sont les lectures « progressistes » de Genet qui le sont. Leur volonté de donner une utilité politique à ses écrits ou ses attitudes, leur récupération tiers-mondiste et notamment pro-palestinienne du dernier Genet, leur manie de conférer une visée émancipatrice à cette œuvre qui trahit toute émancipation par une ontologie de la domination, ne peuvent logiquement aboutir qu'à recouvrir cette œuvre de beaux sentiments¹⁸³.

Pompes funèbres témoigne d'un sentiment fort d'impuissance de la littérature dans le champ social et rend même compte d'un sentiment complet d'indifférence à l'égard de la communauté et du monde commun, malgré l'existence du groupe des miliciens. Dans les autres romans de Genet de la même période, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la Rose* et *Querelle de Brest*, nous voyons davantage une hostilité, parfois très violente, parfois profondément triste, à l'égard de ce monde partagé ou qui pourrait être partageable. Dans *Miracle de la rose*, par exemple, Genet dépeint une « communauté négative », au sens où l'entend Maurice Blanchot dans *La Communauté inavouable* ; il raconte comment les parias, ceux à qui on refuse une communauté, se retrouvant entre eux, parviennent à se créer une communauté en marge du monde, qui s'érige à partir d'opposants clairement définis — le directeur de la prison et ses gardiens que le narrateur appelle toujours les « gâfes » —, et de désir commun — les femmes à l'extérieur de la prison, qui font rêver plusieurs, et les passions homosexuelles, qui naissent à l'intérieur des murs. Cette communauté négative possède même ses propres héros : les condamnés à mort. Le roman met à l'honneur Harcamone que les détenus admirent. Ceux qui ne sont pas condamnés à mort lui envient son sort puisque « la mort sur l'échafaud [...] est [leur] gloire » (MR, p. 10). La jalousie des petits criminels pour les condamnés à mort est d'ailleurs au centre de la pièce *Haute Surveillance*,

¹⁸³ *Ibid.*, p.11.

écrite dans les mêmes années. Genet entremêle à l'histoire de ses condamnés à mort imaginaires, comme Harcamone dans *Miracle de la rose* ou Yeux-verts dans *Haute Surveillance*, les vies de condamnés à mort réels comme Maurice Pilorge, pour qui il a aussi écrit le poème « Le condamné à mort », et Eugène Weidmann, guillotiné sur la place publique le 17 juin 1939¹⁸⁴. La vie humaine dans *Miracle de la rose* est polarisée sur l'opposition entre les prisonniers, dont les condamnés à mort sont les idoles, et le personnel de la prison, qui s'occupe des criminels au nom des autres, de ceux dont Genet ne parle que très peu : la communauté « positive », qui a la volonté et le pouvoir d'exclure les criminels qui troublent son existence. Il en est tout autrement dans *Pompes funèbres*. Les personnages du roman ne se retrouvent pas dans un univers comme celui du *Miracle de la rose*; les oppositions sont construites autrement entre les individus, puisque le monde est inversé : pendant la guerre, avec la Milice, les criminels sont devenus les policiers de la France. Ils n'évoluent plus à l'écart du monde comme les prisonniers du *Miracle de la rose*, puisque, contrairement à eux, ils sont désirés par le pouvoir collaborateur de Vichy. Contre le « mythe d'une communauté héroïque¹⁸⁵ » de l'immédiate après-guerre défendu par le gouvernement de Gaulle, *Pompes funèbres* propose d'examiner le rôle des miliciens dans cette période particulière de l'histoire où le temps est sorti hors de ses gonds et où la communauté est retournée à l'envers. En portant à leur aboutissement les logiques de l'inversion et de la trahison qui fourmillent dans le roman, Paulo, Riton et Pierrot deviennent, paradoxalement, ceux qui assurent le maintien du sens commun.

Dans un monde inversé, le narrateur va jusqu'à rêver que les résistants deviennent des collaborateurs : « j'eusse aimé, pourtant, par une sorte de raffinement sadique, que les maquisards combattissent pour le mal » (*Pf*, p. 255). Comme nous l'avons fait avec *D'un château l'autre*, nous examinerons la dynamique sociale mise en place dans *Pompes funèbres* afin de comprendre les tensions entre les personnages du roman. Nous verrons que les traîtres, les miliciens, sont les seuls capables d'accomplir jusqu'au bout ce souhait du narrateur. Ils « enculent » le monde, pour reprendre la citation de Genet placée en exergue de chapitre ; ils le dominent seuls, ils sont derrière lui et sans allié. Comme nous l'avons fait

¹⁸⁴ Wiedmann fut le dernier condamné à mort français tué en public.

¹⁸⁵ Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français. 1944-1969*, Paris, CNRS éditions, 1997, p. 158.

avec Céline, nous étudierons les personnages en fonction de leur appartenance à des groupes et à la communauté globale dans laquelle ces groupes s'insèrent. Mais nous constaterons rapidement à quel point ils sont isolés même auprès des leurs. Nous commencerons par décrire le parcours de Jean D. et les rites funéraires que le narrateur prépare en son honneur. Nous nous arrêterons ensuite sur les collaborateurs, Paulo, Riton et Pierrot, et découvrirons la logique de la trahison qui les unit et les conduit à leur destruction. Nous aborderons ensuite le personnage d'Erik qui représente les Allemands sur le territoire français. Parmi les criminels, une innocente sort du lot, Juliette, femme de ménage et fiancée de Jean D., humiliée par tous. Nous terminerons en examinant deux figures historiques essentielles dans le roman : Jeanne d'Arc et Hitler. En plus de nous intéresser au sens commun, nous insisterons sur un aspect important du sens commun, soit sa transmission entre l'individu et le groupe, ainsi que le partage d'une expérience du monde entre les plus vieux et les plus jeunes.

1. Le résistant, Jean D.

Par le biais d'une énumération de manchettes, qui ressemblent à des slogans, l'incipit de *Pompes funèbres* donne la parole à ce qui pourrait ressembler à la voix de la communauté. Le roman s'ouvre, en effet, dans la capitale, aux lendemains de l'Occupation allemande, et les titres des quotidiens racontent les grands événements qui touchent la société :

Les journaux qui parurent à la Libération de Paris, en août 1944, dirent assez ce que furent ces journées d'héroïsme puéril, quand le corps fumait de bravoure et d'audace. Je lis quelques titres : « Paris vivant ! » « Parisiens, tous dans la rue ! » « L'Armée américaine défile dans Paris. » « Les combats dans les rues continuent. » « Les Boches ont capitulé. » « Aux barricades ! », « A mort les traîtres ! »... En compulsant les vieilles feuilles nous revoyons les visages durcis et souriants, gris de la poussière des rues, de la fatigue, d'une barbe de quatre ou cinq jours. (*Pf*, p. 7)

D'une manchette à l'autre, l'unité de chacun des groupes est affirmée et réaffirmée. Les Parisiens, l'Armée américaine, les Boches autant que les traîtres constituent des collectivités solides et homogènes. Alors que Paris libéré revient à la vie, le narrateur décrit les libérateurs comme des êtres contents et épuisés. Paris est bien vivant, les corps sont encore chauds, mais les individus qui se sont battus ont le visage semblable à la grisaille qui domine le paysage. Cette fatigue ne les détache pourtant pas du groupe, et leur apparence défaite les rend semblables aux ruines de la ville. Ainsi, non seulement les individus forment-ils des blocs

compacts, mais ils sont rattachés jusque dans leur chair à la ville qu'ils ont défendue, comme s'ils venaient à se confondre avec elle, à fusionner avec le corps poussiéreux que forme Paris. Le premier grand titre insiste sur le retour à la vie de la ville; le deuxième sur le mouvement des Parisiens libres qui peuvent maintenant descendre dans la rue; alors que le dernier, « À mort les traîtres ! », est plutôt de l'ordre de la condamnation et témoigne d'un rapport de solidarité avec ceux qui en appellent à la liquidation des collaborateurs, faisant siennes leurs paroles. Peut-être les résistants sont-ils épuisés, mais ils ne sont pas abattus, et de lourdes tâches les attendent encore. Le narrateur raconte ensuite que les journaux se sont consacrés à rendre compte de l'horreur produite par l'Allemagne nazie et à dénoncer la violence de la Milice française qui « recrutait les pires tortionnaires » (*Pf*, p. 7). D'une certaine manière, ces dénonciations dans les ruines encore fumantes de Paris participent à la justification des violences de l'épuration. La liquidation des collaborateurs semble constituer un moindre mal à côté des photos, publiées dans la presse française, des cadavres des massacres d'Oradour-sur-Glane, le 10 juin 1944 en Haute-Vienne, et de Montsauche en Bourgogne, le 25 juin 1944.

À partir de l'évocation de ces montagnes de corps massacrés, le narrateur introduit la mort de Jean D. sur laquelle s'édifie le roman, de l'aveu du narrateur : « Des photographies montrent encore des cadavres dépecés, mutilés et des villages en ruines, Ouradour¹⁸⁶ et Montsauche incendiés par les soldats allemands. C'est à l'intérieur de cette tragédie que se place l'événement : la mort de Jean D. qui donne le prétexte à ce livre. » (*Pf*, p. 7-8) Le corps de Jean D. n'est pas dissocié de ces drames, quoiqu'il se démarque par sa singularité. À côté des photos de charniers et de villages détruits, le cadavre de Jean D. demeure celui d'un individu à part entière, dont la dépouille revêt pour ainsi dire un caractère sacré. Il est seul dans son casier à la morgue et a droit à son propre service funèbre. En plus, le narrateur se charge de rédiger un livre à sa mémoire. Alors que tant de dépouilles n'auront pas de sépulture, le narrateur s'octroie le rôle de construire pour Jean D. un tombeau immense, exagéré. Comme le souligne Moreno, le roman s'oppose consciemment à une restitution juste de la violence des massacres :

¹⁸⁶ Le nom du village est orthographié ainsi dans le roman.

La transmission littéraire de l'événement aspire effectivement à devenir un mode de contestation de la violence historique. À l'absolu historique (et littéraire), l'écriture de Genet oppose la singularité extrême d'un corps, une mort, une écriture afin que le silence des morts soit respecté. Dans *Pompes funèbres*, l'écrivain cherche d'autres mots avec lesquels « faire » son deuil et lui donner une place dans l'espace public.¹⁸⁷

L'hommage qu'il rend à Jean D. semble déraisonnable, au-delà du bon sens. Le seul sens de la mesure dont le narrateur fait preuve touche l'étendue de ses sentiments pour Jean D. La sépulture sera donc démesurée comme ses émotions. Selon le narrateur, les rites funéraires ne se conduisent pas rationnellement ; ils viennent de l'instinct, d'un travail actif, essentiellement intuitif, voire viscéral. Il n'est pas interdit de croire que l'hommage à Jean D. est excessif parce que l'hommage aux morts, qui est le fondement de l'humanité, n'est pas rendu à des milliers d'autres.

Cette période de la Libération, que le narrateur dit marquée, non sans une certaine ironie, par un héroïsme puéril, survient alors que « le corps fumait de bravoure et d'audace » (*Pf*, p. 7). Par l'évocation de ce « corps » au singulier, nous comprenons qu'il s'agit d'un groupe organisé, que ce corps est sans doute celui du « corps militaire » de la résistance. Jean D. ne fait plus partie de ce groupe puisque, depuis plusieurs jours déjà, sa carcasse est froide. Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la glace qui recouvre le cadavre de Jean D., resté trop longtemps à la morgue dans l'attente de ses funérailles. L'état du corps glacé de Jean D., le résistant des résistants, entre ainsi en contraste avec ceux, brûlants et animés, des libérateurs de Paris. Jean D., le jeune héros, devrait se réjouir avec ses comparses, mais il a connu le même sort qu'on réserve aux traîtres : celui de finir assassiné. *Pompes funèbres* s'ouvre, rappelons-nous, sur la Libération de Paris, menée par les résistants qui luttèrent contre l'envahisseur avec l'aide des alliés. Or, il n'est fait mention que d'un seul résistant dans le récit : Jean D., un « communiste de 20 ans » (*Pf*, p. 13). Lui, qui distribuait des tracts pendant l'Occupation et qui transportait clandestinement des armes et des explosifs, incarne seul le mouvement de la résistance. Mort sur les barricades, il n'assiste pas à la réalisation de ses ambitions. Bien qu'il ait travaillé à préparer la Libération, il n'en est pas le maître d'œuvre. Il meurt le 19 août 1944 au premier jour de la Bataille de Paris qui conclut ce qu'on

¹⁸⁷ Melina Balcázar Moreno, *op.cit.*, p. 105-106.

a appelé la Bataille de Normandie (6 juin-21 août 1944). Le narrateur affirme, nous le disions, dans l'incipit que la résistance a permis l'expression d'un « héroïsme puéril ». Le qualificatif donne l'impression que le narrateur ne désigne pas ici la résistance, mais Jean D. lui-même, comme si l'un et l'autre se confondaient. « Puéril » est le trait principal de Jean D., dont la « courbe [du] nez était douce, enfantine » (*Pf*, p. 12). Le narrateur le désigne comme un « jeune héros » (*Pf*, p. 14), un « enfant merveilleux » (*Pf*, p. 17), un « môme » (*Pf*, p. 17), un « enfant obscur » (*Pf*, p. 28) et un « gosse » (*Pf*, p. 107). Lorsque le narrateur fait le portrait physique de Jean D., il insiste sur ses caractéristiques similaires à celles d'un enfant : sa pâleur (cheveux longs blonds et bouclés, yeux pers très limpides), sa délicatesse (petit nez, petite bouche, corps mince) et sa souplesse (cou souple, corps flexible). Cette description accentue aussi le sentiment de pureté qu'inspire Jean D. dont même la mort est lumineuse : « Sa vie fut un miracle de pureté que sa mort au combat illumine encore. » (*Pf*, p. 104) Il est une source d'inspiration et de courage pour le narrateur, alors que la Résistance, en elle-même, n'est jamais valorisée dans le roman, paradoxe fascinant dans la mesure où Jean D. en est pourtant l'incarnation. À travers les différentes acceptions du sens commun que nous avons explorées, nous nous sommes arrêtée sur l'idée d'une synthèse du sensible, d'ailleurs peu présente dans *D'un château l'autre*. Chez Céline, le narrateur étant le seul à détenir une vision juste des événements, il éliminait avec mauvaise foi toute possibilité de partage de son expérience avec ses contemporains. Dans *Pompes funèbres*, la synthèse du sensible non seulement existe, mais est mise en œuvre par le narrateur qui retrace les liens entre les différents acteurs du récit. Jean D. constitue lui-même une synthèse de la Résistance, comme un personnage de théâtre qui représente, par son caractère typique, un plus vaste ensemble d'individus. Avant de revenir sur le sens commun, nous examinerons le caractère de Jean D., qui ressemble à celui des miliciens, et les procédés par lesquels le narrateur cherche à le rendre vivant.

1.1 Sévère et rigide

Si Jean D., le pâle et doux jeune homme, est présenté comme un antagoniste de son frère Paulo au teint plus foncé, il partage cependant avec lui un trait important : sa sévérité. D'ailleurs, Erik, amant allemand de la mère des deux garçons, n'apprécie pas son austérité :

Je savais qu'[Erik] détestait Jean dont la sévérité n'accordait aucune indulgence à la mère. Non qu'il le condamnât, mais cet enfant qui parcourait Paris avec des valises pleines de tracts antiallemands et d'armes, n'avait pas le temps de sourire. Il comprenait aussi que la moindre complaisance, le moindre bon mot, risquaient de produire un fléchissement dans son attitude qu'il voulait garder rigide. Je me demande même s'il eut quelque tendresse pour moi. (*Pf*, p. 20)

Jean D. s'efforce de demeurer d'un sérieux exemplaire, au point de ne témoigner pour les autres d'aucun mépris ni d'aucune tendresse. Il s'investit dans des tâches qui accaparent complètement son temps et son esprit. Cette attitude n'est pas le comportement léger et insouciant qu'on associerait à un « enfant merveilleux ». Selon Erik, ce dernier avait même des jugements impitoyables envers sa mère. Le physique de Jean D. ne correspond pas à sa gravité, comme celui de Paulo, sur lequel nous reviendrons, mais il ressemble bien à l'état de son cadavre froid et rigide à la morgue qui obsède le narrateur. Ce dernier souligne l'action paradoxale de la glace qui devait le conserver et qui avait plutôt abîmé sa forme, déjà altérée par les coups de feu : « je sais que son corps défiguré par les balles, par le sang, par un séjour trop prolongé au frigidaire, m'entend et, s'il ne m'approuve pas, m'accepte » (*Pf*, p. 106). En même temps, le corps refroidi lui demeure accessible, puisqu'il n'a pas encore été mis en terre. Le narrateur peut donc continuer à lui rendre visite, même s'il constate aussi cruellement sa désagrégation. Avant qu'on ne mette le cadavre au froid, il l'avait vu commencer à moisir :

Le garçon d'amphithéâtre s'approcha de moi, posa sa main sur mon épaule et me dit en l'y gardant :

— Y faut pas rester, monsieur. Ça fait un quart d'heure que vous êtes là. Soyez raisonnable.

Je dis oui, sans le regarder. Il libéra mon épaule et dit encore :

— Il fait chaud. On va le descendre au frigidaire.

Je me penchai au front virant déjà au vert, j'y mis un baiser et toujours penché sur lui, je murmurai :

Oui. Au frigidaire tu seras mieux. Patiente encore un peu va. Au revoir, mon petit. (*Pf*, p. 263-264)

Il passe du temps auprès de la carcasse et embrasse la chair pourrie de son amant sans exprimer le moindre dégoût. Il parle même encore amoureuxment au cadavre en faisant semblant de le rassurer ; mais en réalité, il se convainc lui-même qu'il est dans l'intérêt de Jean D. que son corps soit refroidi :

Sans doute le frigidaire, me dis-je, est une invention très propre, hygiénique, et puisque le corps de Jean n'est plus qu'un cadavre, il est bien qu'on l'y conserve, pourtant il accomplira son destin de mort quand sa tombe sera comblée. Il faut donc qu'on l'enterre le plus tôt possible. (*Pf*, p. 264)

L'absence d'hygiène ne paraissait pourtant pas le gêner précédemment, lorsqu'il posait ses lèvres sur le corps. Il finit par se persuader des vertus de la procédure et accepte son caractère raisonnable, malgré sa réticence. Déjà semblable à une momie en raison du tissu qui l'enserme, le « terrible visage pâle, étroit, serré par des bandelettes » (*Pf*, p. 197) de Jean D. doit être préservé le plus longtemps possible. La mort contamine momentanément tout autour de Jean D., à commencer par le sapin qui a servi à fabriquer son cercueil :

Un aide apporta le couvercle du cercueil et je fus déchiré. On le vissa. Après la rigidité du corps, dont la glace était invisible, cassable, niable même, c'était la première séparation brutale, odieuse à cause de l'imbécillité d'une planche de sapin, fragile et pourtant d'une rigoureuse certitude, une planche hypocrite, légère et poreuse, qu'une âme plus vicieuse que l'âme de Jean pourrait dissoudre, et découpée dans l'un de ces arbres qui couvrent mes pentes, noirs, hautains, mais apeurés par mon œil froid, par la sûreté de mon pas sous les branches, car ils sont témoins de mes visites sur les hauteurs où l'amour me reçoit sans appareil. Jean m'était enlevé. (*Pf*, p. 22)

Les planches de la bière qui le recouvre en cachant son corps rappellent cruellement au narrateur leur séparation irrévocable. Comme le sapin qui vivait autrefois dans la forêt, toute vie s'est retirée du corps de Jean. Le narrateur refuse toutefois d'accepter cette évidence, puisqu'il cherche de plusieurs manières comment le rendre à nouveau vivant.

1.2 Le rendre vivant

Vers la fin du roman, le narrateur, comme s'il voulait que la mort ait un sens, ajoute cependant : « L'aventure de la mort de Jean devenait naturelle » (*Pf*, p. 263). Plus il s'occupe de la mémoire de son amant, plus sa mort s'inscrit dans une logique cohérente. Mais avant

d'arriver à un tel constat, il tente tant bien que mal de rendre à son amant un souffle de vie. Le narrateur célèbre, par exemple, les morpions qui vivent encore sur lui puisqu'ils sont « les restes vivants de [son] ami » (*Pf*, p. 37). Près de l'arbre où Jean D. a été tué, il remarque aussi une flaque humide, à propos de laquelle il émet quelques hypothèses : il s'agit peut-être de l'eau qui s'écoule des fleurs déposées là en son honneur, d'un reste de son sang pas encore séché, ou encore de l'urine déversée par le cadavre. Il sait que ce peut être également la miction du matelot, sorti du maquis, qui traîne près de l'arbre. Toujours dans cette même volonté de rendre à son amant un souffle de vie, il remarque une petite fille qui s'amusait tout près de ce même lieu, et qui « jouait sans doute à fleurir un tombeau » (*Pf*, p. 41) et lui donnait aussi un peu de vie. Il s'intéresse à l'agitation autour de cet arbre puisqu'il pense que celui-ci contient l'âme de Jean D. : « Elle s'y réfugia quand la mitraille criblait son corps élégant » (*Pf*, p. 41). Le narrateur désire à tout prix que cette âme puisse trouver un véhicule afin de rester dans son monde. À cet effet, il lui offre même son propre corps. Ce souhait est d'abord égocentrique puisqu'il veut Jean D. pour lui ; il finit néanmoins par voir cette âme resurgir partout et souhaite qu'elle puisse rayonner sur le monde. Il la voit ainsi, grâce à ce qu'il appelle le « mystère de l'incarnation » (*Pf*, p. 77), une « opération magique » (*Pf*, p. 77), qui permet de se réincarner dans différents corps autant que dans les objets. Jean D. devient cette mendicante que croise le narrateur et, plus tard, « s'incarne » à nouveau dans une poubelle remplie de déchets organiques : « coquillages d'œufs, de fleurs pourries, de cendres, d'os, de journaux tachés » (*Pf*, p. 77). Aucune chose n'est jugée trop ignoble pour contenir l'amant du narrateur.

Pourtant, plus le temps passe, plus le narrateur se détache de Jean D., en raison de son amour pour Riton, meurtrier présumé du résistant. Ainsi, il s'imagine, les mains gantées, mettre à la poubelle les restes du cadavre : « Aujourd'hui je n'ose te toucher » (*Pf*, p. 265). Le réceptacle chargé de le contenir serait d'ailleurs déjà comblé de plusieurs détritits d'origine organique : « de coquilles d'œufs, de croûtons de pain mouillés, de vin, de démêlures de cheveux, d'os prouvant les ripailles des étages supérieurs, de fanes de poireaux [...], d'un désordre violent de chrysanthèmes flétris » (*Pf*, p. 265). Aucune distinction n'est établie entre les restes humains et les autres déchets. Alors qu'il embrassait autrefois directement cette chair qui avait commencé à pourrir, il doit désormais se protéger

pour toucher le cadavre de Jean. Dans *D'un château l'autre*, la question de l'hygiène était primordiale à travers les personnages de médecins et de femmes de ménage. Chez Genet, ce rôle est attribué aux bonnes, mais aussi à ceux qui s'occupent de la morgue ou des pompes funèbres. Nous reviendrons sur la rencontre brutale de ces deux professions qui se matérialise dans le viol de Juliette. Tandis que le narrateur dit devoir recouvrir ses mains pour toucher les restes de Jean D., il se rapproche de la bonne. Il n'est plus l'amant bouillant et déraisonnable qu'il était au début du roman. Faire preuve d'une certaine retenue devant les dépouilles humaines tient du bon sens. Mais cette posture ne va pas sans contradiction, puisque même s'il porte des gants, il ne se gêne pas pour rêver de dévorer la chair de son amant. Alors qu'il s'imaginait capable de déterrer Jean seul, il prétend désormais avoir besoin d'un complice pour extirper, à sa place, le cadavre enseveli : « J'eus un instant l'idée de payer un homme, un fossoyeur, pour déterrer ce qui restait de cet enfant, afin de tenir dans mes mains, un os, une dent, afin que je sache encore qu'une telle merveille que Jean avait été possible. » (*Pf*, p. 81) Le narrateur envisage cette option après s'être rendu à l'évidence qu'il ne parviendra pas à le faire ressusciter. Puisqu'il « ne [peut] admettre qu'en [sa] faveur l'ordre du monde ne soit *troublé* » (*Pf*, p. 81), il rêve de ce fossoyeur qui irait perturber la tombe de son ancien amant pour lui permettre de toucher les os qui ne sont pas encore complètement disparus. Le narrateur s'inscrit ainsi constamment en rupture avec le sens commun, au point que son refus du sens commun semble le définir.

1.3 Le tombeau pour un héros

Réinvestissant à sa manière un genre littéraire consacré, le narrateur prétend écrire le tombeau de Jean D. Il lui réserve une pompe à sa hauteur, une « pompe princière » (*Pf*, p. 261). On le sait, le tombeau littéraire est un genre poétique du XVI^e siècle¹⁸⁸. Ces tombeaux étaient souvent des recueils de pièces en prose et en vers rédigés à plusieurs en l'honneur d'un mort. Après être tombé dans l'oubli, le tombeau poétique revient en force au XIX^e siècle sous les plumes de Poe, Baudelaire, Mallarmé et Verlaine, entre autres. Il s'agit toutefois chez ces poètes d'un poème composé par un seul auteur. Genet réunit les deux traditions : la première, où s'entremêlaient diverses voix, et la deuxième, où s'élevait une unique voix. Rédigé par un seul auteur, *Pompes funèbres* est un roman hétérogène, dont

¹⁸⁸ Nous nous référons aux articles réunis dans le recueil suivant : Dominique Moncond'huy (éd.), *Le tombeau poétique en France*, Dommartin Rhône, La Licorne, 1994, 404 pages.

l'essentiel appartient à la prose, mais qui compte aussi des vers¹⁸⁹. Le narrateur rappelle, dès l'ouverture, qu'il n'écrit pas pour la première fois pour des morts :

J'écirai sans précautions. Mais j'insiste encore sur l'étrangeté de ce destin qui me fit décrire au début de *Notre-Dame-des-Fleurs* un enterrement que j'allais mener selon les pompes funèbres du cœur et de l'esprit, deux ans après. Le premier ne fut pas exactement la préfiguration du second. (*Pf*, p. 9)

Alors que, dans ses romans et poèmes passés, Genet a rédigé des odes à des condamnés à mort, il écrit cette fois pour un héros « mort au champ d'honneur » (*Pf*, p. 104), un résistant, soutenu par sa communauté et par l'opinion publique aux jours de la Libération. En plus d'être un héros de la fin de l'Occupation allemande, le jeune homme est capable d'un geste « noble » (*Pf*, p. 100) dans sa vie personnelle, puisqu'il était prêt à élever la fille de Juliette, sa fiancée, même s'il savait ne pas être le père de l'enfant. Le narrateur n'en considère pas moins Jean D. comme un condamné à mort, quoiqu'il ait été liquidé dans la rue pendant les combats : « Encore que le sachant mort je ne voyais en lui qu'un condamné qui se moque un peu plus du monde et persiste dans un jeu du sommeil. Il avait en face de moi un mépris hautain. » (*Pf*, p. 107-108) Dans cette description, il revient sur l'impression de supériorité qui se dégage du jeune homme. Dévoué tout entier à sa cause, il est un condamné à mort plus près de Jeanne d'Arc que de Maurice Pilorge, à qui est dédié le poème « Le condamné à mort » de Genet. À travers son amour pour ce héros s'opère néanmoins une réconciliation entre le narrateur et sa terre natale : « Ainsi la mort de Jean D. m'a donné des racines. J'appartiens enfin à cette France que j'ai maudite et si fort désirée. La beauté du sacrifice à la patrie me touche. » (*Pf*, p. 298) Comme nous le verrons avec la boniche, alors que la douleur du narrateur est démesurée, le deuil national a le pouvoir de réintégrer momentanément le marginal au sein de la société. Le soin aux morts, nous le rappelions, est aux fondements de l'humanité et relève donc du bon sens. Le narrateur se demande si l'âme pure de Jean D. pourrait même le libérer de ses désirs pour les traîtres¹⁹⁰. C'est tout le contraire qui se produit : son deuil le pousse à désirer plus encore les vauriens. À peine rejoint-il la

¹⁸⁹ À quelques reprises, le narrateur écrit en vers. Il rédige, par exemple, un poème qu'il cite lorsqu'il raconte l'enterrement de Jean D. Nous ne nous arrêtons pas sur ces extraits.

¹⁹⁰ « Vais-je aimer la droiture, la noblesse, la justice ? Plus l'âme de Jean est en moi – plus Jean lui-même est en moi – et plus j'ai le goût pour les vauriens sans grandeur, pour les lâches, pour les salauds, pour les traîtres. » (*Pf*, p. 105)

communauté qu'il rompt avec celle-ci. Contre tout sens commun, son livre en l'honneur du résistant se transforme, comme il le souligne lui-même, en « recherche avide des voyous que [Jean D.] méprisait » (*Pf*, p. 105). Non seulement Jean D. est-il le seul résistant auquel il s'attache dans le roman, mais contrairement aux petits criminels qui seront le nouvel objet d'intérêt du narrateur, son existence paraît se réduire à la seule période trouble de l'Occupation. Le narrateur a fait sa rencontre en août 1940 alors que le gouvernement de Vichy venait tout juste de prendre le contrôle de la France et il meurt au moment où les derniers occupants sont chassés. Il n'existe donc qu'un Jean D., celui de l'Occupation. Aux yeux du narrateur, Jean D. naît au lendemain de la Défaite et disparaît à la Libération.

Le narrateur offre toutefois bien davantage qu'un tombeau à Jean D. Il consacre son corps entier à sa gloire. Pendant ses funérailles officielles, il imagine ainsi une cérémonie funèbre intime où il procèderait à la dévoration du corps de Jean D. Tout juste avant la scène cannibale qu'il imagine, le narrateur se sent tellement imprégné par le résistant qu'il se dit « enceint d'un sentiment qui pouvait, sans que je m'en étonne, me faire accoucher dans quelques jours d'un être étrange, mais viable, beau à coup sûr, car la paternité de Jean m'était un fier garant » (*Pf*, p. 27). C'est sans doute en raison de ce passage que Jacques Derrida écrit, dans *Glas*, que le narrateur est à la fois le père, la mère et le fils de Jean D.¹⁹¹ Selon Sartre, le cannibalisme serait la seule manière imaginée par Genet pour devenir héroïque¹⁹². En mangeant de la chair humaine, il sortirait immanquablement du sens commun. De ce fait, nous comprenons qu'être héroïque signifie ici rompre avec la communauté en refusant ses lois de base. Il mangerait tout entier le corps de son ancien amant en prenant soin de réduire en cendres les abats et les poils qu'il avalerait ensuite :

Puisqu'il était impossible que je l'ensevelisse seul, lors d'une cérémonie intime (j'eusse pu porter son corps, et pourquoi les pouvoirs publics ne l'accordent-ils pas ? le découper en morceaux dans la cuisine et le manger. Certes, il resterait beaucoup de déchets : les intestins, le foie, les poumons, surtout les yeux avec leurs paupières bordées de cils, que je ferais sécher et brûler, me réservant d'en mélanger les cendres à mes aliments, mais la chair pourrait s'assimiler à la mienne), qu'il parte donc avec les hommes officiels

¹⁹¹ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, coll. « Diagraphie », 1974, p. 12.

¹⁹² Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 104.

dont la gloire retomberait sur moi pour étouffer un peu mon désespoir. (*Pf*, p. 27)

Le narrateur se résout à l'impossibilité de commémorer seul la mort de son amant et souhaite étrangement être contaminé par les honneurs qu'on réserve à Jean D. Cette idée des retombées positives de la gloire de Jean D. sur le narrateur revient à plusieurs reprises dans le roman : « Les gens, même ceux qui ne me connaissaient pas, me devaient le plus grand respect, car je portais en moi le deuil de Jean ». (*Pf*, p. 38) Cet état d'esprit s'accompagne d'une réflexion complémentaire. Sans être banalisé, le cannibalisme constitue, dans l'esprit du narrateur, une réalité de l'Occupation, puisqu'il soupçonne certains bouchers d'avoir servi de la viande humaine à l'insu de leur clientèle. Le narrateur souhaite, lui, en toute connaissance de cause dévorer le corps de Jean D. Il compare ce désir à l'acte de Riton, qui a mangé un chat et s'est ensuite senti poussé à rejoindre les rangs de la Milice.

Après avoir imaginé manger la chair de Jean D., le narrateur se sent de plus en plus près des miliciens. Il vit une expérience similaire à celle de Riton, quoiqu'il n'ait pas tué son ancien amant. Il constate que son projet romanesque en est aussi transformé : « Je le publierai afin qu'il serve à la gloire de Jean, mais duquel ? » (*Pf*, p. 194). Même s'il « [brandit], au-dessus de [sa] tête, la mort d'un héros » (*Pf*, p. 194), il profite peut-être davantage de l'hommage qu'il ne l'honore. Après tout, même si le narrateur considère le résistant comme un condamné à mort, la société lui offre déjà tous les honneurs qu'il mérite :

Par la mort de Jean D. m'est révélé le sens des grandes funérailles que les nations accordent à leurs héros. D'un peuple qui a perdu l'homme qui accaparait son attention le chagrin fait accomplir à ce peuple les plus étranges fantaisies : drapeaux hissés mi-la hampe, discours, radios, rues portant son nom... Par cet enterrement la famille de Jean connaissait les fastes, les pompes princières, et la mère était anoblie par cet écusson portant le D majuscule brodé d'argent. (*Pf*, p. 261)

Le monde est, à la fois, transporté et transformé par les obsèques. La tristesse de sa disparition est si bien partagée qu'elle annule la cérémonie intime rêvée par le narrateur. Gisèle, la traître qui cache un soldat allemand, profite aussi de la gloire de son fils, comme Juliette, la bonne, aura tous les honneurs lors de la mort de sa fille. Qualifiés d'« étranges fantaisies », les honneurs revêtent un caractère démesuré aux yeux du narrateur.

En rêvant de manger Jean D., le narrateur voulait absorber l'expérience de la Résistance, incarnée par le jeune homme. Vers la fin de *Pompes funèbres*, le narrateur, en comparant les Miliciens et la Résistance, reconnaît aux maquisards plusieurs qualités, attribuées en vérité à Jean D. :

Les miliciens copiaient la jeunesse du Reich et les maquisards avaient encore l'avantage de l'originalité et de la fraîcheur. Alors qu'on craignait que tout fût ersatz et faux semblants des servitudes très belles, une jeunesse splendide, ivre de liberté, vivait dans les bois. Cette trouvaille étonnante, le désespoir l'avait provoquée. La Résistance surgissait, s'érigait dans les broussailles comme dans les poils une queue nerveuse. La France entière, comme cette queue, se soulevait. (*Pf*, p. 255)

Il reconnaît le lien intrinsèque entre deux organisations paramilitaires, la Milice française et la *Hitlerjugend*. La Résistance constitue toutefois un mouvement courageux et sans précédent qui s'élève avec aplomb dans le désordre de la guerre représenté par les broussailles. Tandis que la soumission est associée ici aux miliciens et l'indépendance aux résistants, nous observerons dans la prochaine partie consacrée aux voyous du roman que l'une et l'autre positions ont tendance à s'inverser. À partir d'un éloge de Jean D., le narrateur transforme son livre en un hommage à des miliciens laissés pour compte lors des grandes cérémonies funèbres. Ceux-ci seront aussi décrits comme une « jeunesse splendide ». En réalité, si on fait fi de l'antagonisme entre le résistant et les miliciens pendant l'Occupation, Jean D. ressemble par son bon sens aux miliciens. Bien que Jean D. soit décrit comme un enfant, il possède une gravité et un dévouement pour son travail qui ne vont pas de pair avec son caractère puéril. Jean D. est plus près d'un condamné à mort comme Jeanne d'Arc que d'un héros de l'après-guerre. Sa gloire rayonne toutefois sur le monde grâce à une opération magique qui permet à son âme d'habiter différents objets. Maintenant que le narrateur lui a offert son corps comme tombeau et qu'il a vu l'âme de Jean D. revenir dans le monde, il sait qu'il doit désormais essayer de rendre justice aux jeunes hommes de la Milice et ainsi faire communiquer leurs deux expériences. Le sens commun, entendu comme synthèse du sensible, est possible, mais le narrateur doit assurer le lien entre le résistant et les miliciens afin de rendre comparable leur lecture du monde.

2. Les collaborateurs

La propension à la trahison constitue, selon la logique de *Pompes funèbres*, un trait particulier de la collaboration française. Contrairement aux collaborateurs, l'occupant allemand n'est pas un traître à sa nation : « Erik avait devant lui la plus étonnante création qui soit aux yeux d'un Allemand : un gamin [Riton] trahissant son pays, mais un petit traître fou de courage et d'audace. » (*Pf*, p. 168) Pour Erik, la « trahison » des Français est double. Elle provient d'abord de la défaite rapide à l'issue de la « drôle de guerre » et de la collaboration enthousiaste du gouvernement français. La résistance constitue à ses yeux une seconde infidélité : « La révolte de Paris lui paraissait une trahison. On l'avait joué en feignant un sommeil de quatre » (*Pf*, p. 66). Il n'y a de traîtres que chez les Français dans le roman, mais comme l'écrit Sartre, Genet refuse de juger les actes des collaborateurs. Il n'y a qu'un acte qui échappe à cette règle : le meurtre. Le meurtre, associé au mal, est glorifié par le narrateur et constitue l'acte monstrueux par excellence, celui qui permet à son auteur de s'élever au-dessus de toutes les lois morales : « Si le seul péché – le mal selon le monde – est de donner la mort, il n'est pas surprenant que le meurtre devienne l'acte symbolique du mal et qu'en face de lui instinctivement on recule. » (*Pf*, p. 119) Comme l'écrit le narrateur, le meurtre offre une impression sans égale de liberté pour celui qui le perpètre. Les collaborateurs embrassent-ils le rôle du traître afin de jouer aussi celui du meurtrier et connaître, grâce à lui, le sentiment d'une absolue liberté ? Les trajectoires des collaborateurs ne sont cependant pas toujours le fruit d'une décision mûrement réfléchie, puisque la plupart ont trahi par accident. C'est le cas de Paulo, le frère de Jean, et de Riton qui s'engage dans l'organisation après avoir mangé de la viande féline pour survivre.

2.1 La trahison

Avant de nous intéresser aux miliciens, examinons le sens de « trahison » dans le roman. Le mot « trahison » est un doublet lexical de « tradition » ; les deux mots partagent la même racine latine, *tradere*. Comme l'explique Ilaria Rigano dans « Langue, amour et

trahison. *Le Captif amoureux* de Jean Genet¹⁹³ », la racine latine « *dere* » signifie « donner ». Les deux mots veulent dire « transmettre » ou « livrer », l'un dans un sens péjoratif, et l'autre dans un sens positif. L'étymologie commune des deux mots est pertinente pour la réflexion qui nous occupe. La tradition est la transmission consciente ou inconsciente d'un héritage qui assure le partage d'une expérience, alors que la trahison est toujours d'une certaine manière trahison de la tradition et trahison de la communauté. La trahison pourrait donc être définie comme l'action d'un sujet commise contre le sens commun, à la fois en tant que fondement du monde et synthèse du sensible, puisqu'elle entrave la transmission positive de la tradition au profit d'une action qui va à l'encontre de la communauté. Cette question de la trahison est mise de l'avant par la lecture de Genet que propose Sartre. Pour lui, il s'agit de la faute que Genet juge la plus grave et c'est précisément celle qu'il choisit de commettre :

Le plus grand Mal, pour Genet, c'est de trahir. Cela suffit : il est vrai que la trahison est inexpiable, il est vrai que c'est la seule faute pour laquelle l'Histoire n'a pas de pitié. On a réhabilité Ivan le terrible ; demain, peut-être, on réhabilitera Hitler : le connétable de Bourbon est condamné sans recours. Genet a eu le courage de choisir le pire.¹⁹⁴

Hitler a commis des crimes terribles, mais il n'a pas trahi sa communauté. On peut dire, à l'instar d'Arendt, qu'il a trahi l'humanité, il reste que, selon la logique de Sartre, il n'a pas trahi son peuple. Charles III de Bourbon, qui s'est à maintes reprises opposé au roi de France et qui a dû quitter son pays humilié et dépouillé de ses biens, a fui en Italie et s'est allié avec les armées de là-bas pour attaquer sa terre natale. Le connétable de Bourbon, traître par excellence, serait, selon Sartre, celui qui aurait commis l'inexpiable. La trahison est impardonnable précisément parce que c'est la communauté qui est visée et altérée par cet acte :

Objectivement, la trahison est un fait social. Initié d'une communauté sacrée qui l'a fait naître à neuf, le traître met à profit cette existence nouvelle pour se retourner contre la société qui l'a engendré et en livrer les secrets. Le criminel est moins détesté : si l'un des initiés commet un meurtre, il devient

¹⁹³ Ilaria Rigano, « Langue, amour et trahison. *Le Captif amoureux* de Jean Genet », *Sens public*, mars 2006, en ligne, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=239.

¹⁹⁴ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 262.

Autre ; mais il suffit de l'exclure pour préserver l'intégrité du groupe. S'il trahit, c'est toute la Société qui devient Autre¹⁹⁵.

Bien que, pour Erik et pour plusieurs autres personnages du roman, le meurtre soit un « geste décisif pour [sa] liberté » (*Pf*, p. 119), ce n'est que par la trahison qu'on devient réellement dangereux pour sa communauté. Le traître est incontrôlable, parce qu'il ne peut être isolé et châtié sans provoquer des troubles dans la communauté, au contraire du meurtrier. Mais évidemment, le traître, comme nous le verrons, est toujours un héros dans *Pompes funèbres*. C'est donc dire que le héros selon Genet est celui qui porte atteinte au sens commun. Chez Céline, nous retrouvons une logique similaire dans *Féerie pour une autre fois* puisque le motif du traître à la nation est récurrent : « Faut être le Judas en chef, la honte de la Butte comme moi, l'exterminateur de Paris pour connaître le secret des haines ! » (*F*, p. 220) Alors que le traître de Céline est héroïque par sa clairvoyance et son sacrifice pour sa communauté, le traître de Genet est louangé pour l'arrachement à sa communauté qu'implique l'acte de trahison. Chez les miliciens, la trahison n'est toutefois pas une rupture complète avec le monde puisqu'elle s'inscrit au sein d'une nouvelle forme de tradition qu'ils préservent par leurs actions. Les miliciens assurent, dans le roman, la transmission d'une histoire de la domination, qui provient du bourreau de Berlin et qui est introduite en France par Erik. Même si leurs gestes de trahison s'inscrivent à la base contre le sens commun, ils assurent paradoxalement le maintien du sens commun, en tant que synthèse du sensible, à travers leurs gestes destructeurs pour la communauté.

2.2 La Milice de jeunes voyous

Lorsque le narrateur évoque pour la première fois Riton, le présumé meurtrier de son amant, il en fait un portrait délicat. Le narrateur sait que Jean D. a été tué par « un milicien charmant, orné de sa grâce et de son âge » (*Pf*, p. 13). Le milicien serait jeune, à peu près du même âge que Jean D. Il l'aurait abattu grâce à une arme à feu sur les barricades que les résistants avaient montées. Le meurtrier n'est décrit que par ses traits splendides : sa jeunesse, son charme et sa grâce. Ces traits sont aussi ceux de Jean D. La Milice revêt donc d'entrée de jeu de séduisants atours. Lorsque le narrateur revient quelques pages plus loin sur la Milice, il l'aborde toujours sous le signe du désir. Il nous apprend que Juliette, la fiancée

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 197.

de Jean D., n'était pas enceinte de Jean, mais plutôt du capitaine de la Milice qu'elle avait fréquenté. Celui-ci, ancien adjutant de l'armée régulière française, avait, raconte le narrateur, un grand et chic bureau sous l'Occupation dont il était fier. Dans cet espace était accroché un drapeau de la France riche et élégant « dont l'étoffe de soie était lourde étant double, brodée et frangée d'or » (*Pf*, p. 18). Le capitaine est le gardien de ce symbole qui lui permet, à toute heure du jour, de s'offrir un « tête à tête solitaire avec la France » (*Pf*, p. 18). Le capitaine possède un grand respect pour la France, un sens de l'honneur et du devoir de la nation. Ces traits importants du capitaine de la Milice ne se retrouvent pas chez les simples miliciens. Bien au contraire, les miliciens, nous l'apprendrons plus loin dans le roman, n'ont que très peu de respect pour leur nation. Le chef est ainsi détaché de ses hommes, puisqu'il les commande sans réussir à leur transmettre ses propres motivations face à leur mission commune. Il n'y a pas de communication entre les personnages. La synthèse du sensible, qui assure le partage des expériences, s'effectue dans le roman par l'action du narrateur. Alors que celui-ci fait le lien entre Jean D. et les miliciens, il ne reconstruira jamais la relation entre le capitaine et ses hommes. Le chef de la Milice commande les yeux rivés sur son drapeau au lieu de regarder le monde autour de lui. Il donne ainsi des ordres qui auront des conséquences dans la communauté, tout en étant hors du sens commun, c'est-à-dire détaché des expériences que les autres font du monde. Il ressemble à Brottin l'aveugle ou à Pétain le sourd, qui figuraient dans *D'un château l'autre*. Preuve qu'il est désengagé de toutes les expériences, le capitaine n'assume pas ses responsabilités de père : Jean D. adopte sa fille.

Le narrateur nous explique avec force détails à quelle organisation Riton et Paulo appartiennent. La description de la Milice est faite avec une telle précision qu'elle se démarque des autres réalités historiques présentées dans *Pompes funèbres*. La Milice est l'élément historique qu'il met en évidence. Genet n'est pas le seul écrivain de l'époque à évoquer la Milice pour raconter la période de l'Occupation. Le sujet était en vogue dans la littérature de l'immédiate après-guerre, selon Vincent Grégoire¹⁹⁶, Jean-Louis Bory est le premier à la mentionner dans *Mon village à l'heure allemande*, un roman de 1945 qui lui a valu le prix Goncourt la même année. Bory fait entendre la voix de différents personnages

¹⁹⁶ Il intègre bien sûr *Pompes funèbres* à cette mode. Vincent Grégoire, « Sous le signe du gamma : le rôle de la Milice de Vichy dans la littérature de l'immédiate après-guerre », *Symposium*, 22 Juin 2007, pp. 117-136.

d'un village, dont certains miliciens, pendant l'Occupation. Tout le village lutte à sa manière contre l'occupant, sauf les miliciens, bien sûr. Jean-Paul Sartre intègre à sa pièce *Mort sans sépultures* [1946] trois miliciens, Clochet, Pellerin et Landrieu, qui emprisonnent des résistants pour savoir où se trouve le chef de leur cellule, alors que ce dernier, Jean, est pourtant dans la même prison que ses collègues. Non identifié par la Milice, Jean devra entendre ses amis se faire torturer, et sa fiancée, Lucie, se faire violer pour le protéger. Roger Nimier, quant à lui, entre en littérature avec *Les épées* [1948], dont le protagoniste François Sanders, héros aussi de son deuxième roman *le Hussard bleu* [1950], est un résistant engagé, entre autres, dans la Milice pour assassiner avec ses complices Jacques Darnand, le leader de l'organisation. Ses deux expériences, de milicien et de résistant, sont racontées avec cynisme, parfois même tournées en dérision, comme si Sanders n'évoluait pas au cœur des événements historiques auxquels il prenait pourtant part. Enfin, Jacques Perret publie le roman *Bande à part* en 1951, année où il reçoit le prix Interallié, qui raconte son expérience dans le maquis.

La Milice, telle que racontée dans *Pompes funèbres*, ne correspond pas aux représentations que l'on trouve dans les autres œuvres de l'époque, à l'exception du roman de Nimier qui aborde la question de façon plus ambiguë¹⁹⁷. Non seulement est-elle valorisée par le narrateur, mais ce sont les aventures sexuelles des miliciens qui sont racontées au lieu de leurs gestes à la solde de l'envahisseur. Genet insiste aussi beaucoup, comme les quatre

¹⁹⁷ Selon Marc Dambre, même si *Pompes funèbres* vient à peine de paraître au moment de la rédaction de *Les épées*, le roman a une influence considérable sur Roger Nimier. Bien qu'on peut reconnaître avec Dambre l'influence de Genet sur Nimier, il importe toutefois d'apporter certaines réserves à cette comparaison. *Les épées* et *Pompes funèbres* sont des romans très différents autant dans l'esthétique défendue par les écrivains que dans leur traitement de la guerre. Le style du roman de Nimier est plus près de *L'étranger* que de *Pompes funèbres*; le ton cynique, rationnel et détaché adopté par Nimier se distingue du ton poétique et amoureux de Genet. Le narrateur de *Les épées* est plus près de Mersault que de Jean. Dambre montre néanmoins certaines traces de l'influence de l'œuvre de Genet chez Nimier : « La trahison, érigée en vertu dans l'univers de Genet, s'accompagne de la transgression comme d'une nécessité, et d'une primauté absolue de l'affirmation individuelle, d'une forme de monstruosité. C'est aussi le principe cultivé par François Sanders, protagoniste des *Epées*, agent double qui traverse, transgresse et trahit les divers engagements possibles sous l'Occupation, et n'a d'apparente fidélité qu'à l'égard de lui-même, passant de la Résistance à la Milice avant de rejoindre l'armée française qui traque les Allemands et occupe la Rhénanie. Provocation maximale : Sanders tue sans raison un jeune Juif pendant la Libération de Paris. Si ce crime rappelle le meurtre de *L'Etranger* ou l'acte gratuit des *Caves du Vatican*, il s'harmonise de quelque façon avec la morale de l'inversion développée chez Genet. » Marc Dambre, « Roger Nimier, lecture de Jean Genet », in *Estudos de Homenagem ao Prof. Doutor Antonio Ferreira de Brito*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 99.

écrivains cités, sur la jeunesse des miliciens. Dans la France de Vichy, on se rappelle qu'il y avait eu une autre organisation similaire. Avant la formation de la Milice, une organisation d'adolescents dirigés par Jacques Doriot, sous la bannière du Parti Populaire Français (PPF) avait procédé à l'arrestation de plusieurs juifs pour le compte du maréchal Pétain¹⁹⁸. Les rafles de juifs dirigées en juillet 1942 par Doriot furent les premières en sol français à inclure aussi des femmes et des enfants. Fondé en 1936 par Doriot, après son exclusion du Parti Communiste Français (PCF), le PPF est le principal parti politique fasciste en France, et anticommuniste, de surcroît, comme le sera la Milice française. L'écrivain Pierre Drieu La Rochelle a été pendant quelques années associé au PPF, comme plusieurs membres du journal antisémite *Je suis partout*. La formation de la Milice est plus tardive, puisque celle-ci a été fondée le 30 janvier 1943 par le gouvernement de Vichy. Le secrétaire général de Pierre Laval, Joseph Darnand, ancien héros de la Première Guerre mondiale, dirigeait ce groupe composé d'une branche paramilitaire, les Francs-Gardes, formée pour lutter contre les forces résistantes qui devenaient de plus en plus importantes. Dans *Pompes funèbres*, c'est de cette branche paramilitaire qu'on parle lorsque la Milice est évoquée, mais comme l'explique Vincent Grégoire¹⁹⁹, il y avait aussi une branche qui s'occupait de culture, de recherche d'informations et de propagande. La Milice s'occupait également d'arrêter les juifs qui tentaient de fuir les zones occupées.

Une des différences non négligeables entre la Milice et les adolescents du PPF est l'habit des miliciens. Les jeunes de Doriot portaient des chemises bleues avec un brassard du PPF, alors que les miliciens revêtaient plutôt un uniforme militaire bleu marine²⁰⁰. L'insigne de la Milice, un gamma stylisé argent sur fond noir, était accroché à leur boutonnière et brodé sur leur béret. Dans *Les épées* de Roger Nimier, l'uniforme paraît décisif pour l'engagement du narrateur : « Je ne suis vraiment entré dans la Milice qu'au moment où j'ai revêtu le

¹⁹⁸Raul Hilberg l'évoque dans son chapitre consacré aux volontaires non allemands dans *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 2004, 517 p.

¹⁹⁹Vincent Grégoire, *op. cit.*, p. 118.

²⁰⁰ « Les populations ont encore en mémoire leurs uniformes bleu marine ainsi définis : "béret de chasseur, chemise de couleur, kaki de préférence (souvent bleue), brassard au bras gauche, cravate noire, pantalon type ski, bleu de préférence". » Michel Germain, *Histoire de la Milice et des forces du maintien de l'ordre en Haute-Savoie 1940-1945*, Paris, La Fontaine de Siloë, 1997, p. 57-58.

coquet uniforme bleu marine, le grand béret qui fait la mâchoire dure et le regard plus dense. Ma jolie mitraillette sous le bras, j'ai étonné des populations²⁰¹ ». L'uniforme fait de lui un milicien, bien avant qu'il n'ait perpétré des actions significatives pour le groupe. Il en va de même pour Riton, qui « portait, avec beaucoup de coquetterie, le costume bleu sombre. Cet uniforme rendait plus lumineux l'éclairage de son petit visage dont la beauté était blessée, de ce fait exalté par l'arrogance constante, épuisante, qu'il devait soutenir contre le mépris. » (Pf, p. 76) Le costume a toutefois un double impact sur Riton : il le transforme à la fois en héros et en victime, l'embellit tout à le soumettant aux regards accusateurs des résistants. Dans une scène d'amour entre Erik et Riton, le narrateur met en évidence les couleurs des tissus de leurs uniformes qui s'entremêlent et se fondent avec leur identité : « L'étoffe de laine bleu sombre, dont était faite la culotte du milicien, et celle, noire, du soldat contenaient une odeur que les journées et les nuits d'août, la fatigue et l'angoisse, avec leurs sueurs avaient accumulée. » (Pf, p. 64). Le tissu de leurs uniformes respectifs absorbe tout, de leurs états d'âme au passage du temps. Ces uniformes déterminent leur position : noire est la couleur de l'ennemi et bleu marine, celle du collaborateur.

Le narrateur de *Pompes funèbres* insiste beaucoup sur le fait que la Milice est formée de criminels ; jeunes voyous qui jouent désormais le rôle de gendarmes. Le narrateur de *Mes épées* mentionne aussi que des criminels faisaient partie de la Milice, mais il le fait sous un mode ironique : « Presque tous venaient de la zone nord : fils de famille en rupture d'idéal, ouvriers fascistes tuberculeux, bretons amateurs de chouannerie et quelques repris de justice – le sel de la terre, comme on dit²⁰². » Pour François, le narrateur du roman de Nimier, cette Milice, composée du « sel de la terre », est tournée en dérision, sa constitution nuisant à sa prestance. C'est tout le contraire pour Jean, le narrateur de *Pompes funèbres*, qui est ravi par l'inversion des rôles et admire les voyous dans leurs habits de gendarme : « Ainsi j'eus, pendant trois ans, le bonheur de voir la France terrorisée par des gosses de seize à vingt ans. » (Pf, p. 79) Ils ne sont certes pas le « sel de la terre » ; ils sont égoïstes et vils, mais pour Jean, leur fière allure n'est jamais remise en question. Susan Sontag, dans l'article « Fascinating Fascism » qu'elle consacre aux films de propagande de Leni Riefenstahl et dans lequel elle

²⁰¹ Roger Nimier, *Les épées*, Paris, Livre de poche, 1967 [1948], p. 68.

²⁰² *Ibid.*, p. 68.

aborde le roman de Genet, s'intéresse à la force d'attraction de l'uniforme, notamment de celui des SS :

There is a general fantasy about uniforms. They suggest community, order, identity (through ranks, badges, medals, things which declare who the wearer is and what he has done, his worth is recognized), competence, legitimate authority, the legitimate exercise of violence. [...] The SS was designed as an elite military community that would be not only supremely violent but also supremely beautiful²⁰³.

Le narrateur de Genet est fasciné par l'inversion, par le renversement complet de tous ces symboles. Le criminel porte l'habit qui lui permet de faire, en toute impunité, l'exercice de la violence. Loin de perdre leur statut de hors-la-loi aux yeux du narrateur de *Pompes funèbres* – puisque ces criminels ne sont désormais plus fautifs devant la loi –, les miliciens acquièrent plutôt le statut de suprêmes bandits. Leur position plus ambiguë qu'avant leur octroie une valeur supplémentaire. La Milice est désormais au-dessus des lois du monde, des lois morales, des lois de la communauté. Bien que le capitaine de la Milice soit détaché du sens commun en raison de son regard tourné vers son drapeau de la France, les miliciens, sans respecter leur nation, demeurent pourtant au sein de la communauté grâce à leur position, qui leur permet de surplomber les événements. Les jeunes bandits, devenus gardiens de l'ordre, partagent avec Jean D. sa sévérité et son bon sens. Même s'ils se fichent du sort de la population et s'amusent à la terroriser, les miliciens sont les seuls à détenir une juste mesure de leurs actions.

Le narrateur du *Journal du voleur* souligne la « magistrale synthèse des contraires » incarnée par les nazis, qui sont à la fois policiers et criminels²⁰⁴. Plus grandiose encore sous cet angle, la Milice porte deux autres titres contradictoires, celui d'envahi et d'oppresseur, celui de vaincu et de vainqueur, les miliciens français travaillant pour l'ennemi, c'est-à-dire pour celui qui les a battus. La Milice française n'est pas seulement une force soumise à l'Allemagne, puisqu'elle défend aussi ses propres visées nationalistes et révolutionnaires.

²⁰³Susan Sontag, « Fascinating Fascism » (1975), in *Under the Sign of Saturn*, New York, Picador, 2002, p. 99.

²⁰⁴« Les Allemands seuls, à l'époque d'Hitler, réussirent à être à la fois la Police et le Crime. Cette magistrale synthèse des contraires, ce bloc de vérité étaient épouvantables, chargés d'un magnétisme qui nous affolera longtemps. » (JV, p. 101)

Même si Darnaud, son fondateur, avait prêté serment à Hitler, il disait ne travailler, depuis la défaite, que pour les intérêts de la France. La bonne relation qu'il entretenait avec l'occupant lui permettait d'obtenir des armes, tout en continuant de rêver d'une grande révolution française animée par sa Milice. La lettre *gamma*, insigne du groupe, symbolise la « force française garante du renouveau français²⁰⁵ » que les miliciens incarnent. Dans « L'enfant criminel », Genet explique une fois de plus son affection pour les scélérats. Il les aime parce que les hors-la-loi sont les seuls à pouvoir changer le cours du monde. Les voyous peuvent produire dans le monde une action, un geste qui aura des conséquences et qui brisera le cours des choses : « L'acte criminel a plus d'importance que n'importe quel autre puisqu'il est celui par quoi l'on oppose une force si grande, morale et physique²⁰⁶. » Pour Genet, les jeunes criminels apolitiques préservent à leur manière une force révolutionnaire brute. Ils portent ainsi une autre contradiction : ils offrent le seul espoir politique valable tout en étant à la fois les plus apolitiques et les plus amoraux. Ils représentent de même le seul espoir de préserver le sens commun tout en étant les plus indifférents au sort de la communauté. Nous examinerons maintenant les trois personnages de miliciens les plus importants dans la trame narrative afin de comprendre le rôle qu'ils jouent au sein l'organisation : Paulo, Riton et Pierrot.

2.2.1 Paulo, le grand frère de Jean

Paul Cramaille, « Paulo », est le demi-frère de Jean. Fils de Gisèle, ils n'ont pas le même père. En 1940, il a vingt ans. Nous apprenons au début du roman que Paulo est un « petit voleur, un cambrioleur sans classe » (*Pf*, p. 55) condamné pour un pillage dans un appartement de la rue Chemelats. Nous examinerons ce personnage qui porte une responsabilité cruciale puisqu'il sera l'amant de Hitler. Paulo aurait pourtant pu rejoindre le maquis comme son frère, s'il n'avait pas été refusé. Sa seule motivation était d'obtenir des armes en adhérant à un groupe. Avant d'essayer d'entrer dans les rangs des résistants, Paulo

²⁰⁵ « La Milice Française a pris pour insigne le gamma dont la double valeur symbolise la mission révolutionnaire. Troisième lettre de l'alphabet grec, le gamma est la représentation zodiacal du Bélier, symbole de force, mais aussi symbole du renouveau, car le monde entre au printemps sous le signe du Bélier. La Milice Française a pris le gamma pour insigne parce qu'elle est la force française garante du renouveau français ». Extrait du règlement général sur l'organisation de la Milice française rédigée par Joseph Darnand en février 1943. Michel Germain, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁶ Jean Genet, « L'enfant criminel », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1952, p. 392.

avait voulu rejoindre la Gestapo française, police secrète active entre 1941 et 1944, qui collaborait avec l'occupant. Pour y entrer, Paulo avait besoin d'un parrain, selon le narrateur, mais il n'en avait pas. Il se tourne vers la Milice qui le refuse aussi. Finalement, grâce au soutien de Riton, il peut entrer dans l'organisation paramilitaire.

Même si Paulo est un « truand plutôt qu'un travailleur acharné » (*Pf*, p. 55), il devient un milicien modèle. Les services d'embauche du Reich se servent de sa photo, en raison de son « visage grave » (*Pf*, p. 55), pour recruter de nouveaux jeunes hommes. Ils placardent la publicité où il est en vedette dans toute la France. Le narrateur précise que Paulo avec son « petit visage basané » (*Pf*, p. 46) a le teint plus foncé que son frère. Ses traits sombres vont de pair avec l'image qu'il dégage d'« enfant cruel » (*Pf*, p. 48). Après la mort de Jean D., il se moque complètement de la peine du narrateur. Il existe une correspondance entre son physique et sa personnalité vile :

La présence de Paulo avait la couleur d'un liquide dangereux. Les muscles de ses bras et de ses jambes étaient longs et polis. On supposait ses articulations parfaitement souples. Cette souplesse, la longueur des muscles et leur poli étaient signes de sa méchanceté. Par signe, je veux dire qu'il avait un rapport. Ses muscles étaient élégants, fins. Sa méchanceté aussi l'était. Sa tête était petite sur un cou massif. (*Pf*, p. 49)

La malignité de Paulo, polie et gracieuse, à l'image de son corps, lui confère un grand pouvoir autour de lui. Le narrateur est persuadé que ce dernier sait l'utiliser, il se sent lui-même attiré par le jeune homme en raison de sa méchanceté. Pendant tout le roman, le narrateur tente de comprendre si Paulo et Erik ont été amants. Il n'arrive jamais à confirmer ses soupçons. Il est séduit aussi par le désintérêt pour le monde de Paulo qui le distingue de son frère : « [Paulo] avait tendance à mettre ses mains dans ses poches. Il restait immobile. Il s'enfermait dans son indifférence au mal et au malheur. » (*Pf*, p. 21) Pendant les ébats de Paulo avec Hitler, sa « sévérité inhumaine » (*Pf*, p. 47) est analysée par le narrateur, une fois de plus. Il remet alors en question ses conclusions au sujet de son indifférence, puisqu'il se rend compte que ses traits durs signifient peut-être tout le contraire : « Cette sévérité du regard correspondait à une vision intérieure, à une préoccupation amoureuse, elle signifiait une attention à une sorte de désir constant, à la convoitise [...] » (*Pf*, p. 156) Les occupants, en utilisant le visage de Paulo, ont placardé dans tout le pays les yeux d'une vigilance

extrême au désir et à l'amour du milicien. Très attentif à l'intérêt que le chef nazi lui porte, il reste cependant toujours sur ses gardes.

En se dirigeant vers lui, Hitler choisit Paulo et initie une complicité sexuelle entre eux. Alors que le chef nazi lui demande s'il est français comme son ami Gérard, il répond « Oui, m'sieur » (*Pf*, p. 147). Sa réponse, avec l'élision, évoque celle d'un enfant devant l'autorité. Il accueille pourtant avec un mélange d'« étonnement et [d']horreur » (*Pf*, p. 146) le fait d'être désigné par le dirigeant. Le « voyou [est] mort de peur » (*Pf*, p. 148) en pensant aux ébats qui l'attendent avec l'Allemand, puisqu'il craint que sa proximité lui soit fatale : « Mais aussi charmant que se montre Hitler il ne pourra pas me laisser sortir du Palais, car il est des secrets dont la connaissance est mortelle. » (*Pf*, p. 147) À son contact, il pourrait découvrir des vérités à son sujet qui ne doivent pas circuler. Paulo craint donc qu'on ne le laisse plus partir pour éviter qu'il ébruite les secrets du chef du Reich. Alors qu'on le pousse vers une alcôve où Hitler se livre à des jeux érotiques avec des jeunes hommes, Paulo pense qu'il va vers sa mort. Mais autant il est persuadé que sa fin est proche, autant il se sent « assuré d'une vie éternelle » (*Pf*, p. 149) grâce à Hitler, assurance qui l'amène à s'exclamer : « Il ne peut rien contre moi. » (*Pf*, p. 149) Puisque son tempérament solide se transfère d'une certaine manière sur ses traits physiques, Paulo se croit protégé par sa dureté de caractère, qui rendrait aussi son corps plus résistant. Pour rester en vie, il sait qu'il devra garder cette rencontre secrète. Il se dit à lui-même « [j]e ne pourrai pas dire aux potes que j'ai vu Hitler » (*Pf*, p. 157), signe qu'il regrette de ne pouvoir partager son expérience. Paulo n'avait pas tort d'avoir peur. Dans un autre passage du roman, Hitler se demande en effet s'il ne devrait pas l'exécuter, mais il se convainc qu'il n'est pas nécessaire de le faire puisque « le gosse ne parlera pas, il est comme les autres » (*Pf*, p. 188). Le dirigeant nazi, tout puissant, n'a pas besoin de liquider ses amants : la terreur qu'il leur inspire suffit à les tenir silencieux. La proximité qu'il a eue avec Hitler devient pour Paulo une gloire secrète. Après tout, pendant un instant il était au-dessus du monde, il était celui qui possédait le chef : « C'est lui qui avait enculé Hitler et il allait dans la vie avec une démarche un peu arquée comme s'il eût porté, à bout de bite, le seigneur empalé. » (*Pf*, p. 189) Cette relation donne au jeune homme beaucoup de confiance et le rend plus agressif, puisqu'après avoir couché avec le chef nazi, « au lieu de piquer, Paulo désirait [désormais] mordre » (*Pf*, p. 189).

Alors qu'il rencontre l'aumônier de la prison où il séjourne en raison de cambriolages auxquels il a participé, la sévérité de Paulo se révèle à l'homme d'église comme un gage de « droiture » (*Pf*, p. 162). Quoiqu'il apparaisse étrange qu'un petit voleur comme lui soit associé à la loyauté plutôt qu'à la fourberie, nous remarquons pourtant que, dans le roman, les trois miliciens – Paulo, Riton et Pierrot – partagent tous un souci commun de respect de la logique particulière de la Milice, qui se démarque notamment par une surprenante sincérité, qui conduit Paulo à sa perte. Il a dans ses poches une carte lorsque des soldats qui l'arrêtent lui demandent des explications ; il avoue alors qu'il s'agit des lieux de rencontre clandestins des homosexuels. À la suite de cet aveu, il est envoyé au camp de concentration de Rouillé²⁰⁷. Fondé en 1941, le camp a servi à enfermer des dirigeants communistes français, des prisonniers de droit commun (proxénètes et trafiquants), des tsiganes et des étrangers. Libéré en 1944, il sert dès lors à détenir des prisonniers de guerre. Paulo raconte au narrateur que « le camp était partagé en deux groupes qui se méprisaient mutuellement, et se haïssaient : les détenus de droit commun, et les politiques » (*Pf*, p. 274), et qu'un jour, les maquisards sont passés chercher les détenus politiques en laissant les autres à l'intérieur des murs de la prison. En réaction à cette histoire, le narrateur voit sa haine à l'égard des résistants se confirmer, tandis que Riton regrette de ne pas en avoir massacré davantage. Dans l'agitation qui caractérise la Libération, les résistants ne s'attardent pas à réévaluer la pertinence de la détention de chacun des prisonniers. Après avoir purgé par le passé des peines pour ses vols, Paulo est, cette fois, dans le camp pour un motif discriminatoire. Mais cette carte révélant les lieux des rendez-vous homosexuels n'est pas si inoffensive qu'elle ne le paraît à première vue, puisque la transmission des expériences ne s'effectue dans le roman que grâce à ceux-ci. Puisque les homosexuels sont, dans le roman, les gardiens du sens commun en tant que synthèse du sensible, cette carte dévoile donc le réseau d'exclus qui protège paradoxalement la communauté. La haine du narrateur à l'égard des détenus politiques concerne toutefois des enjeux plus vastes que la seule présence au camp de Paulo. Nous retrouvons aussi chez Genet une dénonciation, différente mais pas étrangère à celle de Céline dans *D'un château l'autre*,

²⁰⁷ Genet a lui-même craint d'être envoyé au camp de Rouillé pendant l'Occupation. Il a écrit à François Stentein qui est connu, selon Éric Marty, pour ses activités de collaboration pour qu'il fasse des pressions afin qu'il ne soit pas du voyage. Pendant la guerre, on envoyait, entre autres, plusieurs criminels récidivistes comme Genet au camp de Rouillé. Éric Marty, *Jean Genet, post-scriptum*, p. 111.

de la folie des résistants qui agissent sans réfléchir. Paulo, le voleur, se démarque par sa gravité et son calme. En prison, le narrateur remarque que Paulo ne prend jamais part aux divertissements des autres séquestrés : « Dans la cour il ne jouait jamais, les voleurs – ni les macs – ne sont des sportifs. Le jeu est une activité sans but. — C'est pas la peine que je lance un ballon, il revient. » (*Pf*, p. 162-163) À travers cette réaction devant les sports pratiqués par les autres, on découvre la nature extrêmement terre-à-terre et mesurée de Paulo qui n'investira pas d'effort à faire, en vain, une activité qui lui paraît aussi futile qu'extrêmement répétitive. Le sens commun, en tant que bon sens mais aussi en tant que synthèse du sensible, est toujours la recherche de quelque chose qui a un sens pour soi et pour le groupe, contrairement au sport que méprise Paulo. Nous verrons avec Riton et Pierrot qu'il s'agit d'un trait partagé avec les autres miliciens.

2.2.2 Riton, le meurtrier de Jean D.

Personnage central du roman, Riton apparaît pour la première fois au narrateur alors que son image est projetée sur un écran de cinéma. L'un et l'autre ne se rencontrent jamais, si ce n'est par l'intermédiaire de Paulo et, surtout, d'Erik, que le narrateur a l'occasion de connaître après la mort de Jean D. Riton constitue un personnage imaginé par le narrateur, une sorte de fantasme de l'assassin parfait qu'il souhaite à son ancien amant. Le milicien de dix-sept ans apparaît filmé sur les toits de Paris; il se démarque à la fois par sa jeunesse, sa maîtrise et par une sorte d'inadéquation à son rôle, puisqu'il porte un accessoire trop grand pour lui : « [...] sa démarche, sa stature, l'incomparable élégance de son dos et le ceinturon de cuir qui faisait deux fois le tour de sa taille » (*Pf*, p. 87). Erik, qui croise souvent le jeune homme dans Paris sans avoir le courage de l'aborder, le reconnaît à son allure : « Du col de sa veste ouvert, de celui de sa chemise, sortaient la pomme d'Adam très marquée, son cou doré. » (*Pf*, p. 88) Le cartilage proéminent de Riton montre bien sa masculinité, sa gravité et sa maturité, malgré son jeune âge. Même si sa « nature était joyeuse » (*Pf*, p. 194), le narrateur précise que ses cheveux bouclés, un peu enfantins, lui donnent un air cruel (*Pf*, p. 169) et que ses sourcils sont étranges (*Pf*, p. 88). Le narrateur insiste, dans un autre passage du roman, sur l'attirail de guerre qui le recouvre complètement :

Trois bandes de mitrailleuse chargées de balles s'enroulaient autour de son torse de chemise, entouraient sa ceinture, remontaient sur les épaules, se croisaient sur la poitrine une fois et une fois sur le dos, et lui faisaient une

tunique de cuivre d'où sortaient les bras, nus plus haut que le coude, presque jusqu'à l'épaule où la manche de la chemise bleue faisait un bourrelet épais qui rendait le bras plus élégant. C'était une carapace dont chaque écaille était une balle. (*Pf*, p. 74)

Son torse est entièrement paré de cette armure qui peut servir à sa défense tout en étant aussi offensive. Riton est protégé par ses ceintures, parce qu'elles lui donnent le moyen d'attaquer et nous verrons qu'il use de cette possibilité. Quoique son apparence soit encore un peu enfantine, il n'en est pas moins un personnage dangereux. Nous examinerons Riton en trois parties. Nous analyserons d'abord comment la foule se moque de lui, alors qu'il apparaît dans un film sur la Libération; nous nous arrêterons ensuite sur la scène de sa transformation lorsqu'il tue un chat; et, finalement, nous aborderons la question de la trahison.

2.2.2.1 Ridicule devant la foule

Lorsque le narrateur voit Riton sur l'écran de cinéma, la salle entière se moque de lui et du désespoir qu'il projette aux jours de la Libération. Alors que le narrateur du film déclare : « décidément non, la guerre des toits ne nourrit pas son homme » (*Pf*, p. 49), la pellicule montre l'image d'un Riton misérable qui court d'un toit à l'autre. Âgé de seize ou dix-sept ans, il est de constitution beaucoup plus frêle que Paulo ; le narrateur du roman souligne d'ailleurs qu'il est très maigre et si faible qu'il paraît inapte à surmonter les diverses menaces qui pèsent sur lui, comme la faim et la rage des maquisards. Même si Riton, que le narrateur nous présentera plus tard comme un traître et un meurtrier, n'est en réalité ni faible ni impuissant, les choix du montage cinématographique ne jouent pas en sa faveur : « Il était triste. Il tremblait. On l'aurait dit sans regard. Sa chemise était ouverte sur le cou. À sa ceinture, il portait des cartouchières. Il marchait sur des chaussettes trop longues. Sa tête était baissée. Je sentais qu'il avait honte de son œil poché. » (*Pf*, p. 50) Les vêtements qui le caractérisent reviennent dans cette description, soit le col ouvert de sa chemise et sa ceinture ; son costume n'est encore pas ajusté à la maigreur de son corps. Sa posture rend compte d'un certain abattement et son œil au beurre noir, de sa vulnérabilité. Au cours du film, les spectateurs peuvent voir un résistant français qui attaque Riton. Dans ce plan, seul le bras du résistant occupe l'écran, « armé d'une main très belle, lourde et large » (*Pf*, p. 50) qui attaque le frêle Riton : « Son visage tremblait (les paupières surtout et les lèvres) des claques reçues à deux pas de la caméra. » (*Pf*, p. 50) Son impuissance est manifeste puisqu'une seule main

parvient à le dominer complètement. La salle excitée témoigne bruyamment de son plaisir devant ces images :

La salle riait, sifflait, trépignait. Le rire du monde, ni l'inélégance des caricaturistes ne m'empêcheront de reconnaître la désolante grandeur d'un milicien français qui, pendant plusieurs jours lors de l'insurrection de Paris, en août 1944, contre l'armée allemande, se retira sur les toits aux côtés des Boches, tirant jusqu'à sa dernière balle – ou l'avant-dernière – sur le peuple français qui montait aux barricades. (*Pf*, p. 50)

Le narrateur prend le contrepied de l'opinion générale et du sens commun en tant que rationalité commune, qui se régale du visage déconfit du milicien. Les spectateurs jouissent bruyamment en voyant Riton être malmené à l'écran. Comme s'ils étaient dans une joute sportive, ils s'esclaffent, sifflent pour encourager l'agresseur et frappent violemment des pieds sur le sol. Leurs réactions sont pourtant dérisoires puisque, contrairement à ce qui se produit dans un événement sportif, ils ne peuvent évidemment influencer le déroulement du film, grâce à leurs encouragements. Cette agitation montre que les spectateurs reconstruisent un lien entre eux en prenant à partie le milicien et illustre d'une nouvelle communauté à partir d'une violence, exercée en groupe, sur un adversaire commun. En plus des résistants qui sont à ses trousses, Riton a le « rire du monde » contre lui. Le narrateur saisit du regard la supériorité, réelle bien que désolante, du jeune milicien qui, malgré la défaite prochaine, continue de vider son chargeur contre les libérateurs de Paris. L'admiration du narrateur pour Riton n'est donc pas remise en question par le film. Elle est au contraire exacerbée par les images et par la réaction du public. Après tout, Riton est celui qui garde son calme, alors que les spectateurs, animés par leurs passions violentes contre le milicien, prouvent qu'ils sont hors du sens commun, en tant que bon sens. Pour avoir une juste mesure des événements, le narrateur ne peut que se fier aux gestes de Riton.

Pour lui, il y a une splendeur qui se dégage de ce milicien caché sur les toits pour tuer le plus de Français possible, puisque sa condition le rend pareil à un lis : « La beauté du lis tient ainsi à l'étonnante fragilité du petit chapeau du pollen qui tremble au sommet du pistil. Un coup de vent, un doigt maladroit, une feuille peuvent le briser et détruire le fragile équilibre tenant en suspens la beauté. » (*Pf*, p. 52) Riton est d'une telle délicatesse, qu'il se démène encore alors qu'il est à la limite de sa propre destruction. La beauté, pour le

narrateur, correspond au fait de tenir bon dans la tempête, dans un état de vulnérabilité complète. Riton agit envers et contre tous même si sa fin tragique est prévue depuis le début des hostilités. La fatalité ne l'arrête pas. Grossière et grégaire, la foule au cinéma est tout le contraire de Riton. Elle a besoin de l'appui des uns et des autres pour exister, elle laisse libre cours à ses bas instincts parce qu'elle se sait soutenue par ses concitoyens :

Aux yeux féroces de la foule, désarmé, sale, éperdu, titubant, ébloui, vidé, lâche [...], las, le gamin était ridicule. Une femme de saindoux, vêtue de rayonne claire, à côté de moi, se démenait. Elle écumait et sur son fauteuil faisait tressauter ses énormes fesses. Elle gueula : – Les salopards, il faut leur-z-y crever la panse ! (*Pf*, p. 50-51)

Le narrateur insiste sur le regard cruel des spectateurs en énumérant les caractéristiques de la médiocrité de Riton. Tour à tour impuissant, malpropre, apeuré, chancelant, faible et paresseux, il porte tous les signes de l'abattement. Contrairement à lui, la femme corpulente, qui tempête dans ses vêtements en tissus synthétiques, témoigne de solidité. La femme qui représente la foule grouillante n'a pas davantage le sens de la mesure devant le spectacle. Hystérique et écumante, elle fait subir à son siège les contrecoups de son excitation. Elle va jusqu'à hurler qu'il faut assassiner Riton, elle réclame son meurtre pour se dissocier des atrocités qu'il a commises : « La salle ressemblait à la femme. Elle haïssait le mal. » (*Pf*, p. 51) Puisque Riton représente le mal, la foule réunie au cinéma veut à tout prix le pourfendre. Celle-ci n'est toutefois pas modérée. De même que cette femme, l'ensemble des spectateurs est entièrement dominé par sa rage :

Tout à coup, les gens qui hurlaient et se moquaient cessèrent d'être ridicules. Ils étaient laids par le fait de la douleur. Cette femme en suif, transportée par la rage, écarlate sous ses mèches teintes en jaune, le colonel hors de soi, étaient traqués par la vengeance qui les obligeait à honorer sauvagement, mais pourtant avec grandeur, par le rire, le mort d'un frère, d'un fils ou d'un amant. Personne n'était ridicule. Leurs invectives étaient encore une ovation à la gloire de Riton. L'étau où j'étais pris se resserrait. (*Pf*, p. 53)

La femme et le colonel, transportés par une passion violente et complètement éblouis par leur colère, participent à la gloire du milicien, puisqu'ils prouvent que ce dernier parvient par sa seule présence à l'écran à les amener au-delà de toute rationalité. Leur désir de vengeance les conduit à ressembler étrangement aux miliciens qu'ils détestent pourtant féroce-ment. En

sortant d'eux-mêmes pour crier leur désir de réparation contre les torts causés par les traîtres, la foule offre le plus grand hommage au milicien. La rationalité commune autorise le rire des gens du cinéma à l'endroit de Riton frêle qui apparaît torturé à l'écran. L'opinion se caractérise ainsi par un rejet violent du mal et une insensibilité aux criminels, mais les spectateurs sont si passionnés par leur vengeance qu'ils en perdent complètement le bon sens. Leur rage ne leur permet plus de voir clairement leur propre comportement.

Plus la réaction envers Riton est d'une hostilité démesurée, plus l'attachement que le narrateur développe pour lui sera le fait d'un amour tout aussi déraisonné. Le narrateur s' imagine que ce gamin est peut-être le meurtrier de Jean D. Même s'il ressent d'abord une haine dévorante envers ce milicien qui lui aurait enlevé celui qu'il aimait, il se met à l'aimer tout aussi sauvagement : « Ma haine pour le Milicien était si forte, si belle, qu'elle équivalait au plus solide amour. » (*Pf*, p. 51) Le narrateur explique que la souffrance que lui cause la disparition de Jean D. est si importante qu'il lui faut transférer son amour sur celui qui l'a tué afin d'arriver à se « débarrasser de son souvenir » (*Pf*, p. 51). Contre le destin qui lui a ravi son amant, le narrateur tente d'échapper à la force impitoyable de la fortune en désirant, contre toutes attentes, le meurtrier. L'absence douloureuse de Jean D. est remplacée par la présence inévitable pour le narrateur du présumé meurtrier²⁰⁸. Il donne même un nom à cet inconnu qui l'obsède, il l'appelle « Riton ». À travers cet acte de nomination, le milicien obtient soudainement une place de choix dans le cœur du narrateur. Il est l'objet d'une véritable élection, le narrateur compare Riton à un « tendre edelweiss » (*Pf*, p. 52), cette fleur blanche qui pousse en montagne²⁰⁹. Le lis qu'il accole aussi à Riton est de la même couleur. Par cette comparaison avec l'edelweiss, le narrateur absout le milicien de ses actes et l'élève aux sommets du monde par son amour naissant.

²⁰⁸ Pour Peter Benson, cette scène est emblématique du deuil raté par le narrateur de *Pompes funèbres* puisqu'au lieu de s'identifier à la victime selon un processus qu'aurait décrit Freud, le narrateur s'identifie plutôt au meurtrier. Peter Benson, « The Chiasmus of Mourning and Identification in Jean Genet », *Studies in Twentieth Century Literature*, volume 24, numéro 2, été 2000, p. 213.

²⁰⁹ Genet utilise le nom français d'origine allemande pour désigner cette fleur. « Edelweiss » est un nominatif composé de deux adjectifs : d'*edel*, qui signifie « noble », et de *weiß*, qui est la couleur blanche. En français, on l'appelle aussi : pied-de-lion, Gnaphale à pied de lion, étoile d'argent ou étoile des glaciers. Le choix d'« edelweiss » n'est pas anodin dans le contexte.

2.2.2.2 Le meurtre du chat

À ce baptême fantasmé s'ajoute une mise au monde imaginée par le narrateur. Pendant l'Occupation, un événement redéfinit la vie de Riton. Affamé, il erre dans Paris sous la pression des « arbres [qui] vivaient dans une gloire, une joie infernale » (*Pf*, p. 91). Encore fermes et vivants, les végétaux, dont « l'ombre même était cruelle » (*Pf*, p. 91), étaient à l'abri de la famine qui torturait le jeune homme. Il rencontre un chat « gros et gras » (*Pf*, p. 91) qui devient soudain son espoir d'un soulagement de ses tourments. Bien qu'en traquant la bête Riton puisse être considéré comme un chasseur qui cherche à se nourrir, le narrateur décrit carrément l'assaut contre l'animal domestique comme un « assassinat [...] atroce » (*Pf*, p. 91). En tuant le matou, Riton devient véritablement un meurtrier. Il associe son entrée dans la Milice à la chair féline qu'il a consommée :

Soit que le matou fût malade, soit qu'il le fût devenu – et devenu presque enragé – durant son supplice, soit parce que sa viande n'avait pas encore refroidi, soit encore parce que la bataille avait bouleversé le gosse, Riton souffrit dans la nuit au ventre et à la tête. Il se crut empoisonné, et il adressa d'ardentes prières au chat. Le lendemain, il s'engagea dans la Milice. (*Pf*, p. 192)

Le meurtre en soi ne serait vraisemblablement pas ce qui le pousse vers la Milice. La chair contaminée du chat serait à la source de son engagement. Il faut préciser qu'après avoir dépecé la carcasse, il avait mastiqué plusieurs morceaux crus, impatient de se nourrir, pendant que d'autres étaient en train de cuire sur le feu. De plus, il est possible que la chair de l'animal se soit gâtée pendant l'assassinat lui-même tant l'acte avait été laborieux à commettre. Il tente d'abord de l'abattre à coups de marteau, avant d'essayer de l'étrangler avec sa ceinture. Ensuite, il accroche la bande de cuir au mur avec un clou pour le pendre. En réalisant qu'il n'arrive pas encore à l'achever, il recommence à frapper la bête en vain. Ses tentatives de le tuer le raniment : « Le chat vivait plus fort, la vie exaltée par le danger, la souffrance et la peur. » (*Pf*, p. 93) Le chat est aussi obstiné que l'est Riton sur les toits. L'animal tient bon, coûte que coûte, et Riton sent que, si les circonstances étaient différentes, il voudrait plutôt le caresser. Il sait que cette bête, qui ne s'est pas méfiée un seul instant de lui, aurait ronronné pour approuver leur proximité. Le narrateur raconte que Riton avait déjà tenté d'assassiner un homme froidement « avant le coup du chat » (*Pf*, p. 99). Il voulait l'abattre à coups de matraque, mais s'était contenté de le frapper avec ses poings. Ce dernier

« avait été le plus fort » (*Pf*, p. 99). Il ne veut pas rater une seconde fois un meurtre. Il frappe frénétiquement le chat jusqu'à ce qu'il sente son crâne exploser sous le marteau.

Bien que Riton ne sache pas encore que l'assassinat du chat va le mener dans la Milice, il est conscient qu'en commettant un tel crime il se dissocie de ses contemporains. Le meurtre d'un chat s'inscrit contre la communauté et, même, contre la communauté négative que représentent ses amis criminels. Plus tard, il pense aux soldats allemands et à ses amis français miliciens cachés dans les égouts pendant la Libération, qui sont condamnés à se nourrir de rongeurs. Il se dissocie complètement d'eux : « Les pauv' mecs, i doiv'êtré avec les rats. Moi, c'est du chat que j'ai bouffé, eux c'est du rat, si on s'revoit on va se faire la guerre... » (*Pf*, p. 140) Nous devinons que Riton se fait une gloire d'être associé au prédateur plutôt qu'aux rongeurs. Grâce à son entrée dans la Milice, il rencontrera Erik qui fera véritablement de lui un dominant en partageant avec lui son expérience avec le bourreau de Berlin. En tuant le félin, il se rapproche indubitablement des miliciens puisqu'il fait l'apprentissage solitaire de la logique de la trahison et de l'inversion qui cimente le groupe. À l'image du chat, qui était devenu « l'Ennemi par son acharnement à vivre malgré tout » (*Pf*, p. 92), Riton s'est transformé lui-même en ennemi en portant en lui cette chair. Bien après le meurtre, il sentait encore que le chat devait continuer de vivre à l'intérieur de son corps : « Il sentait dans sa chair la présence d'un chat, à lui-même si bien assimilé qu'il craignait parfois qu'on entendît ses miaulements et son ronron. » (*Pf*, p. 140) Tant et si bien qu'il a l'impression d'être devenu le chat : « La présence en lui du chat pouvait faire Riton se croire transformé, déformé, émanant une odeur féline. » (*Pf*, p. 193) Alors qu'il se sent de plus en plus seul avec les miliciens, seul même auprès d'Erik, Riton pense que la source de son isolement est cette chair animale qu'il a goûtée : « C'est peut-être le chat qui m'a rendu pareil. » (*Pf*, p. 272) Livré à la désolation, Riton se sent séparé des autres, même des vauriens. Superstitieux, il croit que le chat est lié au diable. Il se rappelle qu'on lui a raconté un jour une histoire selon laquelle il suffisait de quelques gouttes d'eau bénite sur la tête d'un chat pour qu'il reprenne sa forme d'homme maléfique. En lui faisant éclater le crâne et en absorbant sa chair, Riton a peut-être libéré aussi l'esprit malfaisant qui se trouvait dans l'animal. Le seul objet qui lui permette de se sentir moins seul est une arme : « Seul on n'est que soi. Avec une arme, c'est la solitude à deux. » (*Pf*, p. 96) En rejoignant la Milice

française, il a précisément reçu cet objet tant convoité qui l'accompagne désormais. Devenu l'Ennemi, Riton se vante d'être une honte pour la société, en répétant une phrase qu'il a entendue autrefois : « J'voudrais êtr' celui qui fait pleurer les mères ! » (*Pf*, p. 97) Il n'est pourtant pas complètement à l'aise avec ses désirs. Un soir, à la caserne des miliciens, Riton ressent une envie de péter. Il se révèle alors pudique et incapable de relâcher le gaz. En se retenant malgré la douleur, il se sent appartenir à la communauté : « Riton sentit mieux son humanité. Il était encore d'un monde où l'on n'ose pas péter. » (*Pf*, p. 168) La capacité de retenue détermine ainsi l'appartenance à la société. En fait, Riton ne veut pas tant trahir la communauté que la famille. En réfléchissant au mot « frères », il s'aperçoit que celui-ci inclut aussi ses concitoyens et qu'il doit donc se retourner contre eux aussi. En les attaquant aux jours de la Libération, il s'exclame : « Je tue les Français quand je peux. Ils essayent de me tuer. Je tire sur tout ce qui m'a servi. Ce soir je devrais servir par amour. J'ai pris le parti des monstres, le parti des Rois. » (*Pf*, p. 98) Après l'assassinat du chat, Riton devient milicien pour se rapprocher de ceux qui endossent le rôle des monstres et des Rois : les Nazis.

2.2.2.3 Les exécutions

Le meurtre du chat l'avait fait milicien, mais Riton se trouvait à sa place. Il se sentait très bien parmi les traîtres : « Il aimait les voyous, respectant les forts et méprisant les faibles. C'est la faim qui l'avait fait milicien, mais la faim n'eût pas suffi. » (*Pf*, p. 249) Chez les miliciens comme chez les nazis, il voit cette solidité transgressive qu'il admire. Pour un soldat allemand comme Erik, le traître à sa nation constitue une belle énigme. Riton, en trahissant la France, devient paradoxalement un Français, puisque ceux-ci, contrairement aux Allemands, se définissent, dans le roman, par cette aptitude à tromper leur pays. Comme l'indique le narrateur, il éprouvait un amour contradictoire pour sa nation : « [Riton] aurait trahi la France, mais il serait mort pour elle. » (*Pf*, p. 281) Transfuge jusqu'au bout, Riton est le meurtrier d'Erik sur les toits, alors qu'il a aussi été son amant. Leur relation était pourtant fondée sur l'obéissance du plus jeune à son aîné qui lui donne des ordres en allemand : « Kome Schlafen Ritône²¹⁰ » (*Pf*, p. 134) et « Kome mein Ritône²¹¹ »... (*Pf*, p. 139) On comprend que le déterminant possessif « mein » est superflu puisque Riton est dégoûté par ce

²¹⁰ « Viens dormir Riton. » Nous traduisons.

²¹¹ « Viens mon Riton. » Nous traduisons.

second ordre. Le narrateur précise qu'il n'aime pas non plus la tendresse qui l'accompagne. Riton tient à rester complètement indépendant : « Riton n'appartenait à personne, pas même à Erik. » (*Pf*, p. 178) S'il était l'objet d'Erik, il serait aussi celui de son pays. Dans une scène où les deux hommes fornicent dans un train, alors qu'Erik le touche, « Riton [...] se sentit plier sous le poids de l'Allemagne » (*Pf*, p. 237). Dans leur relation, l'un et l'autre demeurent séparés par leurs nationalités différentes. Alors que des soldats allemands violent Riton sous les yeux d'Erik, ce dernier ne tente pas d'aider le jeune Français contre ses agresseurs. Si Riton « désirait que le viol finît [comme] il en redoutait la fin » (*Pf*, p. 289), la présence d'Erik le gêne et l'empêche de donner des coups de hanche afin d'accélérer la jouissance des violeurs et d'être débarrassé plus tôt. Après cet événement, Riton se sauve sur les toits. Dans une autre scène, Erik et Riton copulent dans une ruelle. Le Français est contre un mur de brique, alors que l'allemand est derrière lui. Le narrateur précise en décrivant l'entrechoc des corps qu'« Erik et Riton ne s'aimaient pas l'un dans l'autre, ils s'échappaient d'eux-mêmes sur le monde, à la face du monde, d'un geste victorieux » (*Pf*, p. 299). Même s'ils se fréquentent assidûment, leur relation n'est jamais comme celle qu'Erik a eue autrefois avec le bourreau de Berlin. C'est, du reste, après une autre relation sexuelle que Riton décide de tuer l'Allemand sans prévenir :

Dans un angle, Riton boutonnait sa braguette, puis il saisit doucement la mitraillette. Il tira un coup. Erik s'abattit, roula sur la pente du toit et tomba. [...] Pendant dix secondes une folie joyeuse fut maîtresse de Riton. Pendant dix secondes, il piétina le cadavre de son ami. (*Pf*, p. 306)

On se rappelle que le meurtre du chat a été long et laborieux. Celui d'Erik est tout à l'opposé. Riton ne conserve rien de la carcasse de l'Allemand et ne le traite avec aucun respect. Ces faits pourraient marquer son indifférence à l'égard Erik, mais tout de suite après cet extrait, le narrateur raconte le désir de mourir qui succède à cette « folie joyeuse ». Il imagine Riton prononcer ces derniers mots vers le ciel : « Aide-moi à mourir. » (*Pf*, p. 307) Pour Riton, la trahison ne serait pas complète sans un blocage net de toute transmission d'une tradition. Il ne veut rien connaître des histoires passées d'Erik en Allemagne qui passionnent tant le narrateur, il ne veut pas apprendre de l'expérience de cet homme plus vieux que lui.

Mais depuis son entrée dans la Milice, Riton n'est plus un homme indépendant. Il fait partie désormais d'un groupe en bonne et due forme qui porte sa propre tradition. Il ne se

gênera pas pour trahir aussi ses nouveaux compagnons d'infortune. Fataliste, clairvoyant ou tout simplement lucide, Riton sait qu'il finira fusillé et qu'il partagera ainsi le sort de plusieurs autres collaborateurs. Pendant la Libération, il se fait un devoir de tuer le plus possible, puisque sa mort ne devrait plus tarder. Il a bien sûr songé à prendre la fuite : « Riton aurait pu fuir avant la Libération de Paris, mais il était comme ces jeunes otages qui préfèrent, la rançon payée, rester avec le forban qui les a capturés et mourir avec lui. » (*Pf*, p. 200) Il veut être mis au ban de la société et ne jamais s'incliner devant elle. Nous avons analysé l'excitation de la foule devant Riton, lorsque son image était projetée à l'écran. Le milicien ne ressemble en rien à ceux qui la composent, pas seulement parce qu'il est un criminel, mais aussi parce qu'il est toujours incroyablement calme. En joignant la Milice, il veut entrer dans « cette société libre » (*Pf*, p. 249), dont le « but était de semer la peur – semer le désordre – » (*Pf*, p. 249). Les voyous, rassemblés par leur aversion envers les bourgeois, voulaient éveiller chez ceux-ci l'excitation qui mène au chaos. Alors que, dans *D'un château l'autre*, un énervement collectif provoque la guerre, on n'y trouve toutefois pas d'acteurs qui se chargent de déclencher cette hystérie et de l'alimenter, comme c'est le cas dans *Pompes funèbres*. Même s'ils endossaient les responsabilités de la Police pendant l'Occupation, Riton et son groupe ne veulent qu'échauffer les esprits afin de participer à mettre à l'envers la communauté : « Si la police servant l'ordre, et le désordre la Milice, on ne peut pas socialement les comparer, il reste vrai que la seconde faisait aussi le travail de la première. » (*Pf*, p. 250) Le calme de Riton est d'autant plus étonnant qu'il témoigne d'un choix délibéré et mûrement réfléchi de produire le chaos. Il est doté de bon sens, mais sciemment il se sert de ce sens commun contre la communauté, puisqu'il mesure bien ses actes et ne se laisse pas emporter par la passion, au point où même ses amours avec Erik sont vécus avec un certain détachement.

À la Libération, les miliciens sont arrêtés. Riton est envoyé en prison. Lorsqu'une protestation éclate dans les cellules, Riton ne s'en mêle pas. Il ne se révolte pas plus qu'il ne cherche à calmer les insoumis :

Une compagnie de la Milice avait réprimé la révolte de la prison. Riton n'était pas du nombre. Il fut parmi ceux qu'on choisit – ou désigna au hasard – pour exécuter les vingt-huit victimes. Quand il sut qu'on fusillerait des

voyous, rien en Riton, ne se révolta ; au contraire, une certaine allégresse s'empara de lui. Ses yeux brillèrent. (*Pf*, p. 248-249)

Comme s'il attendait d'être nommé pour se mêler à la vie de la prison, il accueille avec une joie évidente sa nomination comme bourreau pour exécuter les condamnés à mort. Même si Riton se sent plus près de ses collègues miliciens, il n'éprouve aucune difficulté à devenir celui qui les tuera. Il est dans la logique des miliciens de devenir un traître en assassinant les siens. En se retournant contre eux, Riton célèbre en même temps les valeurs qui unissent le groupe et reconduit la tradition de trahison défendue par ceux-ci. Il est honoré d'être celui qui mènera la trahison jusqu'au bout :

J'ai dit la joie de Riton en apprenant qu'on l'avait désigné. [...]

— Vous ferez partie du peloton d'exécution.

Il pâlit un peu. Mais il devina aussitôt que tous les yeux le regardaient. La fierté le cabra, elle le fit se redresser. (*Pf*, p. 258)

Malgré tout, il n'exécute pas cette tâche aussi facilement qu'il n'y paraît. Le narrateur nous dit que son premier meurtre a été ardu, mais dès le suivant, il commence à s'accoutumer à sa nouvelle fonction : « Au deuxième meurtre Riton fut plus calme. Il croyait s'habituer alors qu'il venait de commettre le plus grand mal. Il était déjà mort à la douleur et mort tout simplement puisqu'il venait de tuer sa propre image. » (*Pf*, p. 268) La difficulté provient de l'impression qu'il doit combattre de s'attaquer à lui-même en exécutant un milicien, ce qui n'était pas le cas lorsqu'il a tué Erik sur les toits. Après coup, Riton est à l'aise avec les assassinats accomplis; ce qui lui manque est seulement de ne pas avoir vécu avec émotion ces moments : « Riton ne regrettait pas les morts qu'il avait faits. Il regrettait de ne pouvoir être près de ceux qui les pleurnichaient. » (*Pf*, p. 282) Bien qu'il se soit lancé dans sa vie de voyou avec l'objectif de faire pleurer les mères, on constate, vers la fin du roman, qu'il se désole de ne pas connaître lui-même la tristesse. Nous avons évoqué que le désir sexuel, la rage politique et le deuil, trois thèmes importants du roman, participaient à produire du désordre au sein de la communauté et à brouiller le sens commun. Nous remarquons par contre dans ce passage que le chagrin fait partie du sens commun. Riton regrette de ne pas pleurer parce qu'il sait que c'est ce que sa communauté fait et que, même s'il est marginal vis-à-vis de celle-ci, il a quand même cet instinct en lui qui lui fait sentir qu'il ne réagit pas

comme il devrait. En demeurant toutefois à l'extérieur de ces trois sentiments, Riton joue un rôle dans la société, puisqu'il accepte les mandats de policier puis d'exécuteur qu'on lui confère, sans détenir le sens de l'engagement de Jean D. Même dans la sexualité, il ne paraît jamais aussi intéressé qu'Erik. Il est indifférent à la mort. Le seul évènement qui l'a tourmenté est le meurtre du chat, parce que celui-ci détermine la suite de sa vie en l'amenant vers sa carrière de traître. Par ce geste, il tourne le dos au sens commun, pour en devenir paradoxalement le gardien, selon la logique retorse de la Milice. Alors qu'il voyage dans un train avec Erik pour se rendre à la prison, Riton reçoit la récompense qu'il attend : « La foule était serrée. On s'écrasait en silence et malgré ce silence, avant que la voiture n'entrât dans la nuit, Riton lut dans tous les regards le mépris d'un peuple entier. Il fut seul, jeune et déjà conscient de sa solitude et de sa force, et orgueilleux. » (*Pf*, p. 235) Il recherchait cette mésestime de la communauté; et par ses actions, il parvient à l'obtenir. Alors que contre son dos, le soldat allemand est bandé, galvanisé par le mépris, peut-être aussi par la terreur, qu'il suscite, Riton ne partage pas cet état d'excitation. Avec un calme exemplaire, il accueille le jugement de ses contemporains. Grâce au mépris et à la haine que la communauté porte à Riton, elle pourra se reconstruire.

2.2.3 Pierrot

Pour qu'ait lieu l'exécution des miliciens à laquelle Riton participe, il a fallu qu'un jeune homme de leur rang accepte de dénoncer ses pairs. Pierrot, un personnage qu'on connaît très peu dans le roman, agit comme délateur. Avant de réfléchir à la position qu'il occupe dans son groupe à la suite de son geste, nous allons examiner ce que le narrateur dit à son sujet. Pierrot est décrit comme un enfant doux : il a des lèvres rondes, un « visage délicat » (*Pf*, p. 232), de « longs cils » (*Pf*, p. 232) et des « taches de rousseur » (*Pf*, p. 232). De plus, il est une personne « volontaire et tendre » (*Pf*, p. 117), et cette seconde caractéristique le distingue de la cruauté de Paulo et de Riton. Le narrateur raconte que, enfant, à la campagne, Pierrot aimait mettre des objets dégoûtants dans sa bouche. En allant à la pêche, il avait mis dans ses poches des vers et, puisque ceux-ci finirent par sécher, il décida de les sucer afin de les réchauffer pour leur redonner vie. Pierrot se démarque ainsi par son amour et par sa « profonde tendresse pour toutes choses » (*Pf*, p. 117). Grâce à cette sensibilité particulière qu'il éprouve pour les objets, le narrateur voit en lui quelque chose d'un artiste : « Il obligea sa langue et son palais à éprouver savamment, patiemment, le

contact hideux. Cette volonté fut sa première attitude de poète, que l'orgueil dirige. » (*Pf*, p. 117). À Paris, le narrateur relate aussi que, un jour, Pierrot est attiré par un homme qui manœuvre une foreuse : « Chaque muscle de son corps hardi, chaque muscle, était ébranlé par le tressaillement de la machine. » (*Pf*, p. 118) Par le biais de son appareil, le foreur entre brutalement en contact avec la matière; il connaît un rapport direct, immédiat avec le sol qu'il pénètre. Même si Pierrot, lui, est plus doux avec les choses, il n'est pas moins attiré par la manière dont cet inconnu touche les objets. Pierrot a aussi la particularité d'être le seul personnage du roman qui n'est pas en relation charnelle avec les autres; il ne semble pas avoir eu d'amant. Il n'est pas lié, de près ou de loin, à Erik, alors que tous les autres personnages le sont.

Plusieurs miliciens, dont Paulo, sont interrogés à la prison, et malgré la violence que certains subissent, aucun ne dit mot : « personne ne parla puisque personne ne savait » (*Pf*, p. 229). Pierrot, contrairement à eux, se souvient de tout. Le Capitaine le menace d'une arme pour le forcer à parler. Alors que l'arme est pointée vers lui, le « vert de la peur » (*Pf*, p. 231) l'amène à parler. Il dénonce un total de vingt-huit prisonniers qui seront ainsi condamnés à mort. Il devient un délateur à la vue de tous ses anciens compagnons, puisque Pierrot se promène avec les autorités de cellule en cellule pour identifier les miliciens. Il relate même les forfaits auxquels ils ont participé. Pierrot se démarque par son courage et par l'acharnement minutieux avec lequel il s'acquitte de sa tâche :

Le gosse entrait dans la cellule bourrée – car on avait enfermé tous les détenus rapidement, vingt par vingt dans des cellules destinées à un seul – il se haussait sur la pointe des pieds afin de voir les visages au fond, et comme il ne connaissait aucun nom, il écartait les hommes debout, tassés dans la sueur, la chaleur de juillet, l'odeur, l'ombre, se heurtent à leur genoux, à leur poitrine, à leurs coudes, du coin le plus noir de la cellule, il ramenait au bout d'un corps qu'il tirait par la veste ou la chemise, le visage d'un enfant dont les quatre gâfes s'emparaient. (*Pf*, p. 229)

Semblable au foreur qui lui avait plu autrefois, Pierrot se fraie un chemin au milieu des détenus. Il ne redoute pas le contact dégoûtant de leurs corps sales et en sueur, comme il n'avait pas été heurté par l'aspect répugnant du vers séché. Bien convaincu de ce qu'il fait, il se consacre entièrement à exercer au mieux ses fonctions de délateur. Le narrateur précise que ce n'est pas la vengeance qui le pousse à agir. Il ressent un détachement vis-à-vis de la

prison qui l'aide à aller jusqu'au bout : « Sur-le-champ, tout à Pierrot sembla lointain, appartenant à un autre monde, relevant d'autres lois. » (*Pf*, p. 231) En s'approchant des cellules où il allait choisir les victimes, Pierrot accomplit une « marche à la mort en même temps qu'à la lumière » (*Pf*, p. 232). Son zèle témoigne d'une solennité et d'une gravité envers ce qu'il est en train de faire puisqu'il sait que « la mort est sacrée » (*Pf*, p. 233). Tout en étant conscient que ses dénonciations auront un poids considérable, Pierrot pense néanmoins que ses propos seront vérifiés et qu'il ne sera pas le seul responsable des exécutions. Les autorités de la prison acceptent pourtant sans condition les accusations de Pierrot contre ses anciens compagnons comme si le « doigt de l'enfant » (*Pf*, p. 233) était un « choix du ciel » (*Pf*, p. 233). Lorsqu'il comprend son pouvoir sur la vie des miliciens, le jeune homme ressent une certaine honte qui provient d'un sens commun qui agit en lui et qui comprend les conséquences funestes de ses actes. En examinant ce qui venait de se passer, le Capitaine de la Milice se rend compte que « Pierrot n'était pas un justicier, mais un marchand » (*Pf*, p. 239). Le jeune homme est un négociant par l'attitude avec laquelle il a su gérer les demandes qu'on lui faisait. On lui a demandé de dénoncer ses pairs et il a livré la marchandise, il s'est consacré à cette tâche. Le chef de la Milice reconnaît en lui l'aboutissement de la logique de l'organisation : « Le Capitaine aime Pierrot qui trahit la Milice, en trahissant la Milice, il est le plus milicien des miliciens. » (*Pf*, p. 240) Comme Riton, la trahison finale de Pierrot est sa manière de rendre hommage au groupe et de marquer sans équivoque son appartenance. Par la délation, Pierrot se met au service de la communauté, comme il s'est mis à son service en devenant un milicien, et s'acquitte de son rôle dans la mise à mort des miliciens, comme le fait aussi Riton. Puisque la société prétend avoir besoin de ces exécutions pour se remettre sur pied, Pierrot accepte d'endosser l'étoffe du traître. Le sens commun, comme fondement du monde commun, se reconstruit grâce aux sacrifices des jeunes bandits.

2.3 La gravité des miliciens

Même si, nous l'avons vu, Paulo, Riton et Pierrot sont animés par une volonté de provoquer le désordre, ils se démarquent par leur calme étonnant et par leur examen posé des situations au sein desquelles ils se retrouvent. Ils sont les gardiens du sens commun, en tant que bon sens, dans un monde à l'envers échauffé par les passions. Leur sérieux ressemble énormément à celui de Jean D. Bien que la Milice puisse être considérée comme une pâle

copie de la *Hitlerjugend*, Paulo n'est pas dans une stricte position de soumission face à l'Allemagne. On se rappelle que c'est le jeune français qui sodomise Hitler. À l'instar de son collègue, Riton ne se laisse jamais, lui non plus, posséder par Erik. Il finit par trahir le soldat allemand en le tuant sur les toits, tout comme il est heureux d'endosser le rôle de l'exécuteur auprès des miliciens condamnés à mort. Pierrot est aussi un traître puisqu'il dénonce les miliciens avec une minutie inattendue. En examinant ces trois personnages, nous voyons que les miliciens sont des jeunes orgueilleux animés par un sens du sacrifice évident, puisqu'ils ont dû tout quitter pour rejoindre l'organisation paramilitaire : « J'aime ces petits gars dont le rire ne fut jamais clair. J'aime les miliciens. Je songe à leur mère, à leur famille, à leurs amis, qu'ils perdirent tous en entrant dans la Milice. » (*Pf*, p. 79) En évoquant le ton jamais léger ni gai de ces jeunes hommes, le narrateur insiste à nouveau sur leur gravité. En plus d'avoir quitté famille et amis pour rejoindre le groupe, ils sont conviés à un incroyable isolement, puisqu'en plus d'être honnis par la société, ils ne sont pas liés entre eux par l'amitié :

Je veux dire quelques mots de l'admirable solitude qui accompagna les miliciens dans leurs rapports avec les Français et avec leurs camarades et finalement dans la mort. Ils furent plus réprouvés que les filles, plus que les voleurs et les vidangeurs, les sorciers, les pédérastes, plus qu'un homme qui, par inadvertance, ou par goût, aurait mangé de la chair humaine. Ils ne furent pas seulement haïs, mais vomis. Je les aime. Entre eux, aucune camaraderie n'était possible, sauf les cas très rares, quand deux mecs avaient assez de confiance mutuelle pour ne pas craindre la délation, dans ce monde en marge qu'ils formaient où la délation s'était naturellement instaurée, car maudits comme les reptiles, ils avaient pris les mœurs des reptiles et ne s'en cachaient pas. Donc entre eux, pas d'amitié qui fût sans malaise, car chacun pensait : « Que pense-t-il de moi ? » (*Pf*, p. 78-79)

Ils sont méfiants les uns par rapport aux autres, et ils ont raison de l'être puisqu'ils sont réunis par une logique de la trahison. Contrairement à Jean D., élevé par sa communauté, les miliciens sont plus infâmes que les individus des basses couches de la société, que le narrateur énumère. Son amour se porte tout naturellement vers eux, puisqu'il est le seul qui puisse leur offrir une telle sympathie. Même leur mort se vit dans la solitude, puisque les miliciens n'ont pas droit aux grands rites funéraires. Le narrateur cite les opinions qu'il imagine exprimées à l'endroit des Miliciens :

- Si c'est pas honteux ! Des gosses maltraiter des gens de cet âge-là.
- Donner des armes à des merdeux !

— Des petites crapules... (*Pf*, p. 79)

Alors que les rires des spectateurs dans la salle de cinéma, nous le disions, tourment en ridicule Riton, ces opinions insistent plutôt sur le caractère nuisible et honteux de ces jeunes hommes qui empestent Paris. Après tout, les miliciens ne sont pas aussi faibles et impuissants que le donne à croire l'image du traître affairé à tuer le plus de résistants possible avant de mourir à son tour. Le narrateur les considère comme ses « envoyés, délégués parmi les bourgeois pour exécuter les crimes que la prudence [...] interdisait de commettre [lui-même] » (*Pf*, p. 80). Le narrateur est impressionné par ces jeunes hommes, diseurs de vérité à leur insu, puisqu'ils parviennent à bâtir, par la trahison, une nouvelle forme de tradition qui révèle les mensonges de l'unité de la France victorieuse soutenue par le gouvernement de la Libération. Les miliciens sont à ses yeux des héros lorsqu'ils trahissent le sens commun, mais en accomplissant les tâches ingrates qu'on leur confie – de policier, de bourreau et de délateur – ils participent à préserver le sens commun en permettant à la communauté de se reconstruire grâce à son mépris pour eux. Comme la carte de rendez-vous homosexuels de Paulo l'indique, il existe encore, même dans ce monde sens dessus dessous, un réseau clandestin de lieux d'échanges où la transmission de l'expérience entre les humains est encore possible. Nous l'expliquerons en examinant le personnage d'Erik.

3. Erik Seiler et la transmission d'une histoire de la domination

Comme Jean D., qui incarne à lui seul toute la résistance, l'ennemi – l'envahisseur allemand – est représenté par un seul personnage : Erik Seiler, le soldat allemand caché par la mère du résistant. L'ennemi s'installe dans la maison du mort. Le narrateur rencontre Erik, après la Libération, alors qu'il rend visite à la mère de Jean D. Elle le lui présente comme un « ami ». Il est habillé en civil lors de cette rencontre. Il a perdu son teint doré d'autrefois. En observant attentivement le mouvement de ses narines, le narrateur conclut qu'il a un « tempérament coléreux » (*Pf*, p. 12). Cette impression est accentuée par plusieurs de ses traits : mains lourdes et fermes aux ongles rongés, « mains larges et épaisses » (*Pf*, p. 67), « cou terrible » (*Pf*, p. 12), « bras musclés » (*Pf*, p. 12), fesses musclées, « muscles [qui sont des] bosses nerveuses et vibrantes » (*Pf*, p. 66), « [mollets] de fer » (*Pf*, p. 61), « chairs fermes » (*Pf*, p. 67). Comme Sartre le souligne, les muscles d'Erik sont une « parade²¹² »,

²¹²Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, p. 124.

puisqu'il ne s'en servira pas pour défendre Riton lorsque ce dernier est violé sous ses yeux. Le narrateur sent pourtant chez Erik une « rage [...] prête à mordre » (*Pf*, p. 12). Il entrevoit, de plus, les couilles lourdes et racées du soldat : « la noblesse d'un animal entier qui porte entre ses jambes son royal fardeau » (*Pf*, p. 30). Il avait de plus des « rides très fines » (*Pf*, p. 30) qui le rendaient semblable à un « fauve atteignant la maturité » (*Pf*, p. 30). Contrairement à la description que le narrateur avait faite de Jean D., on voit bien qu'ici il s'agit de dépeindre l'ennemi – Erik – dans le rôle de la brute. Erik se défend néanmoins d'en être une. Devant la timidité du narrateur, il répond que ce dernier finira bien par s'habituer à lui puisqu'après tout il n'est pas un monstre. Le narrateur remarque chez Erik une certaine culpabilité : « Son visage était voilé d'une sorte de honte. » (*Pf*, p. 12) Dans cette scène, la seule action d'Erik rapportée par le narrateur est d'avoir été l'amant du bourreau de Berlin. Les amours illicites d'Erik, importants dans le roman, semblent être à l'origine de cette « sorte de honte » que dégage son visage. Il est, de plus, l'amant de la mère de Jean D., celui du narrateur et celui de Riton.

Le narrateur le soupçonne d'avoir aussi été l'amant des deux fils de son actuelle maîtresse : Paulo et Jean. Lors de cette même rencontre, avec un ton qui se veut complice et qui est étonnamment doux, Erik dit : « Je sais votre amitié pour Jean... » (*Pf*, p. 12). Le narrateur ne lui rend pas cette familiarité au grand dam de la mère de Jean qui insiste pour que les deux hommes se traitent en « amis », niant ainsi l'ennemi que représente alors Erik, complice de la mort de son propre fils, en raison de ses allégeances. Le mot « amis » dissimule aussi une possible complicité sensuelle entre les hommes. La phrase que la mère de Jean D. ajoute ensuite banalise la relation antagoniste qui aurait pu exister entre eux et reconduit la vérité que cache cette amitié : « Voyons, vous êtes un ami. » (*Pf*, p. 12) La déclaration n'est pas tant une banalisation qu'un aveu d'une indéniable proximité entre les êtres, malgré leur position opposée au début du roman. Comme l'écrit Sartre, dans *Pompes funèbres*, « l'ennemi c'est notre frère jumeau, notre image dans la glace²¹³ ». Cette image, l'image du frère jumeau à la fois inquiétante et rassurante, recèle un caractère piégé pour le narrateur. En face des sourires rigides d'Erik et de la mère de Jean, le narrateur soupçonne un danger. Il craint que ces sourires ne soient qu'un « guet-apens » (*Pf*, p. 12), un « piège à

²¹³ *Ibid.*, p. 41.

lous » (*Pf*, p. 12). C'est d'ailleurs dans une fenêtre qui se transforme pour l'occasion en glace, puis en théâtre, que le narrateur a l'impression de découvrir Erik :

Je m'efforçai de vivre sa vie de même berlinois. Mais c'est surtout lorsque, s'étant levé, il se dirigea à la fenêtre afin de regarder la rue. Par un geste de prudence inutile il tint devant son corps l'un des doubles-rideaux de velours rouge. Il resta ainsi quelques secondes puis il se retourna sans lâcher le rideau, si bien qu'il se trouva enveloppé dans les plis, presque complètement, et que j'eus l'image d'un des jeunes hitlériens qui défilaient à Berlin, le drapeau déployé sur l'épaule et eux-mêmes enveloppés dans les plis de l'étoffe rouge au vent. (*Pf*, p. 19)

Dans cette glace, le narrateur surprend l'image d'Erik enfant, membre des jeunesses hitlériennes. Il voit le passé de celui qui est désormais un tankiste des *Panzerdivisionen*. Alors que le statut de héros de Jean D. est constamment magnifié, le rôle de l'ennemi, à travers Erik, est sans cesse minimisé. Le narrateur n'hésite pas à l'excuser de son appartenance aux jeunesses hitlériennes, puis à l'armée allemande : « Erik est berlinois. Je sais bien. Est-ce que je peux lui en vouloir, moi. On y est pour rien. On vient pas au monde où on voudrait. » (*Pf*, p. 18) Les origines d'Erik l'entraînent vers la complicité dans un mal dont il n'est pas le maître d'œuvre et dont les fins ne lui importent pas. Selon le narrateur, Erik s'est engagé dans l'armée surtout par opportunisme. Il ne serait pas très nationaliste, ni préoccupé par les questions politiques :

Mais au fond que lui importait l'Allemagne ! Il était entré dans les Hitlerjugend afin de posséder des armes : un couteau pour la parade, et pour le pillage un revolver. Il était comparable aux jeunes miliciens français dont l'âme s'exaltait de sentir sous leur veste un revolver chargé. (*Pf*, p. 66)

Il n'est pas poussé par le désir de s'engager, mais plutôt par celui de posséder des armes. Il est, en cela, pareil aux miliciens français. Le narrateur décrit la carrière d'Erik comme un mouvement au sein duquel il s'engage, mais qui, pourtant, lui échappe et l'amène à participer à l'Occupation : « L'aventure militaire mena Erik à Paris. » (*Pf*, p. 75) L'utilisation de la forme passive est frappante : Erik n'est pas le sujet de la phrase, c'est « l'aventure militaire » qui l'entraîne en France. Il épouse sans grande conviction sa carrière de soldat.

En arrivant en France, Erik traîne avec lui ce qu'il a appris du bourreau de Berlin. Les deux personnages sont au cœur d'un entrelacement de relations illicites. Dans son article

« Funeral Rites, Queer Politics²¹⁴ », Roy Wagner propose un schéma (figure 1) illustrant les relations sexuelles entre les personnages afin de démêler ce réseau aussi important que confus dans la trame du roman :

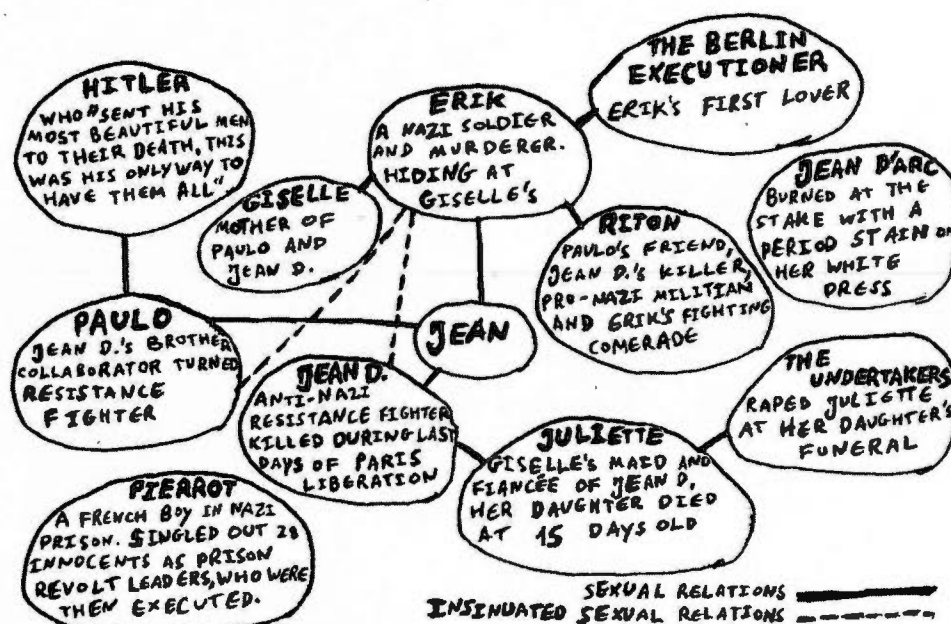


Figure 1 : Schéma résumant les relations entre les personnages

Dans le schéma de Wagner, on distingue bien la position centrale occupée par Erik et la position d'initiateur qu'occupe le bourreau de Berlin au-dessus de tous les autres personnages. Dans l'antre du bourreau, Erik est « vêtu comme un prince » (Pf, p. 108) et couvert de cadeaux luxueux. « Jeune brute orgueilleuse » (Pf, p. 118), il se sait si beau qu'il rêve parfois de pouvoir prendre la place de son amant plus âgé afin de pouvoir se contempler lui-même. La maison du bourreau se trouve en retrait du monde dans un décor fantastique : « Derrière les vitres de couleur on sentait monter de la rivière un brouillard épais, capable de faire dériver la maison si elle n'eût été ancrée au roc par la présence du bourreau. » (Pf, p. 108) Nous allons revenir longuement sur le brouillard dans la partie consacrée à Hitler.

²¹⁴ Roy Wagner, « Funeral Rites, Queer Politics », *Theory and Event*, volume 9, numéro 4, 2006, en ligne : http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/tae9.4.html

Retenons pour le moment que le bourreau est un pilier qui maintient sa résidence solidement dans le roc. Même s'il se distingue par sa force et sa puissance, il a un tempérament d'un calme surprenant. Il est un « tueur tranquille » (*Pf*, p. 108) qui profite d'« amours coupables, mais paisibles » (*Pf*, p. 108) avec Erik. Le bourreau, qui appelle affectueusement son jeune amant « mon petit » (*Pf*, p. 109), joue pour lui un rôle de maître. Il lui raconte, par exemple, « le détail des exécutions capitales » (*Pf*, p. 109). Erik exige que le bourreau lui rapporte tout jusqu'aux aspects les plus macabres de son travail : « les dernières paroles des suppliciés, leurs cris, leurs gestes, leurs grimaces » (*Pf*, p. 109). Le narrateur précise qu'Erik devenait plus fort en écoutant les histoires des condamnés à mort. Il faisait l'expérience brutale de la réalité à travers les récits du bourreau. Au contact du bourreau, le corps d'Erik se transforme : « son visage avait durci. Ses joues s'étaient creusées. Il avait de la barbe [...]. Ses muscles s'étaient encore fortifiés. » (*Pf*, p. 109) Sa voix est devenue plus grave. Seuls ses yeux conservent un peu de jeunesse et de tristesse. Ces changements s'expliquent par le vieillissement, mais puisqu'il ne fréquente le bourreau que pendant deux ans, nous pouvons lui imputer une influence sur la maturité que gagne rapidement Erik. Le jeune soldat se transforme parce qu'il est en contact constant avec la violence et la douleur du tueur de Berlin.

Le militaire essaie péniblement de se défaire de l'emprise sur lui du bourreau, puisqu'il n'aime plus « se sentir le plus faible » (*Pf*, p. 111) des deux. Malgré lui, il se rend compte qu'il répète un geste caractéristique du bourreau : « le pouce à l'intérieur, accroché au rebord de l'étoffe » (*Pf*, p. 113). En reprenant le geste du bourreau, ses poumons se remplissent d'air pur, signe irréfutable que le souvenir de son amant plus âgé lui fait du bien. La posture d'Erik et du bourreau rappelle l'image de Napoléon : « Une attitude d'Erik : son pouce était passé dans un des espaces contenus entre chaque bouton de la braguette. Pareil à Napoléon qui accrochait son pouce au gilet. Un malade craignant l'afflux du sang à sa main bandée. » (*Pf*, p. 220) Au lieu d'avoir le pouce dans le gilet comme l'empereur, Erik met son pouce à la hauteur de son sexe. Certains soutiennent que Napoléon portait la main à son ventre à cause de douleurs à l'estomac, mais il semble que cette posture lui était plutôt inspirée par de grands orateurs de l'Antiquité. Jouant avec cette rumeur au sujet de l'empereur, le narrateur précise qu'en faisant ce geste, il surveille ses érections. Par cette posture, il confirme surtout

la reprise de l'héritage transmis par son aîné. Les mouvements du bourreau sont désormais inscrits en lui. Comme Riton qui désire se défaire de l'Allemand, Erik tente aussi de se détacher de l'emprise du bourreau puisqu'il n'a plus de respect à son égard. Comme le démontre Sartre, il « méprise le bourreau parce que celui-ci ne l'a pas tué²¹⁵ », malgré les menaces de mort qu'il formule à son endroit. Le bourreau sort pourtant un couteau en visant Erik, mais il est incapable de passer à l'acte. Paulo ressent un dédain similaire envers Hitler qui l'a épargné. Quant à Riton, il est allé jusqu'au bout de son mépris envers son amant plus âgé et l'a tué. En dépit de son « terrible métier²¹⁶ » et de sa « force athlétique²¹⁷ », le bourreau n'a pas la force d'assassiner son jeune amant. Il réussit néanmoins à lui transmettre un héritage qu'Erik, devenu « l'excroissance vivifiante d'un beau monstre » (*Pf*, p. 83), apporte avec lui en France. Un échange d'expérience a néanmoins lieu entre eux notamment à travers les récits des mises à mort que le bourreau fait à Erik. Devenant à son tour un exécuter, Riton confirme le legs qu'il a reçu du bourreau par l'intermédiaire du soldat allemand, même s'il ne lui a pas fait part directement de ces histoires confiées par le Berlinoïse. Alors que le milicien regarde les yeux de son amant, il découvre un événement marquant de la vie de l'Allemand, qui a déjà dirigé un groupe de soldats en Russie :

Erik avait connu les neiges de Russie, la cruauté d'un combat corps à corps, la stupeur de rester le seul survivant d'une Compagnie, la mort était familière à ses yeux. Quand il les ouvrit, malgré l'ombre, Riton vit leur éclat. Se souvenant de toutes les campagnes d'Erik, il pensa aussi très vite : « Il a vu la mort en face ». (*Pf*, p. 304)

Le soldat a en effet été confronté à la mort et aux horreurs de la guerre lors de son passage en Russie. Il a aussi constaté, au milieu du désordre, qu'un incident sans importance, comme la dégringolade de cailloux poussés par la botte d'un Allemand devenait plus significative que les moments historiques²¹⁸. Tout comme le narrateur fait le choix de parler de Jean D. au lieu des monticules de corps des massacres d'Oradour-sur-Glane et de

²¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, p. 126.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 458.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ « Pour la première fois, je fus [c'est le « je » d'Erik et non du narrateur] touché de comprendre qu'au milieu de la plus mortelle des guerres puisse prendre place un événement aussi important que la chute de quelques gravats. » (*Pf*, p. 137)

Montsauche, en rapportant les pensées d'Erik, il magnifie un instant accessoire de son séjour en Russie au lieu de traiter des cadavres qu'il a rencontrés sur son chemin. Ce n'est pourtant pas ce fragment d'histoire qui est transmis au milicien. Comme nous le remarquons dans l'extrait, Riton ne retient pas l'histoire de la chute des gravats, mais il prend plutôt conscience du contact avec la mort vécu par l'Allemand en terre étrangère. Un échange a bel et bien lieu entre les deux hommes qui donne l'impression à Riton de mieux comprendre son amant. Il déclare ensuite ouvertement son amour pour lui en répétant deux fois une phrase de Jean D., prononcée par le résistant lors d'un rituel amoureux où son sang se mélange à celui du narrateur : « Maintenant j'ai l'impression que je t'aime plus qu'avant. » (Pf, p. 304) Le narrateur trace alors sur le corps de son amant les symboles de l'U.R.S.S. et de la croix gammée. Non seulement ces symboles marquent-ils les positions politiques des deux personnages – Jean D. est attiré par le communisme soviétique et le narrateur, par les Nazis –, ils montrent aussi que l'expérience d'Erik en Russie s'est rendue jusqu'aux amants. Puisqu'une transmission s'est effectuée du bourreau à Riton par l'entremise Erik, nous constatons par cette scène qu'il existe aussi une correspondance entre les échanges de ces trois personnages et ceux du narrateur et de Jean D. Le monde des homosexuels, dont Paulo possède la carte des rencontres illicites, repose sur une logique du sens commun, en tant que synthèse du sensible. Malgré l'isolement de chacun des personnages, les expériences finissent par être partagées entre les uns et les autres. Leur lecture du monde est donc comparée à celle de leur complice. Les homosexuels du roman se transmettent une histoire de la domination où le plus vieux apprend à son jeune amant, grâce à sa brutalité, comment le dominer et le renverser. En observant le personnage de la bonne, nous constaterons qu'une autre tradition se transmet dans le roman. Brutalisée et violée sans recevoir l'aide de personne, comme Riton, Juliette, qui provient du monde des mendiants et des femmes de ménage, porte en elle l'histoire de la misère.

4. L'innocente

Un des plus graves problèmes causés par la guerre, selon le narrateur du *Miracle de la rose*, est qu'elle provoque le mélange entre les innocents et les criminels, dichotomie En vérité, la condamnation, c'est-à-dire l'exclusion totale de la communauté et la sortie essentielle d'après lui. L'idée selon laquelle il est injuste d'accuser un innocent est certes banale. Pour Genet, cette injustice ne se situe toutefois pas là où on le croit habituellement,

puisque la sortie radicale de toutes formes de sens commun, constitue une consécration dont jouissent injustement les innocents incriminés à tort : « Rien n'est plus répugnant qu'un innocent en prison. » (*MR*, p. 38) Le narrateur admire, on s'en souvient, Harcamone qui sera bientôt tué par les bourreaux de l'État. En tant qu'envers des criminels, les innocents occupent une place privilégiée dans l'œuvre de Genet à laquelle nous devons réfléchir. Après avoir traité de différents criminels, que ce soit les miliciens ou l'occupant allemand, nous étudierons maintenant le personnage de Juliette, qui, dans *Pompes funèbres*, endosse le rôle de l'innocente.

La « petite bonne de dix-huit ans, orpheline depuis l'âge de douze » (*Pf*, p. 8) n'est pourtant pas complètement innocente. Elle a partagé, nous l'avons évoqué, des amours avec le capitaine de la Milice, elle a aidé des soldats de la Milice à monter sur un toit, une nuit, et elle est touchée par le salut que Hitler lui adresse. Elle révèle même au narrateur qu'elle aurait pu vendre son fiancé : « Je sais que Jean transporte des tracts, des armes, des explosifs. Il ne se méfie pas de moi. Je pourrais le dénoncer. Je connais le capitaine. Jean a confiance en moi, je ne le vendrai pas, mais enfin je pourrais le faire. » (*Pf*, p. 131) Elle n'est pas innocente en ce qu'elle n'aurait pas conscience de ce qui se trame, qu'elle ignorerait le mal ou qu'elle serait une simple d'esprit. La bonne est en fait innocente parce qu'elle est une paria qui évolue à côté de l'Histoire. Au contraire des miliciens, qui forment une communauté et qui agissent sur la société, Juliette demeure extérieure à la communauté. Le travail, qui contribue à définir la place de l'individu dans le monde, ne remplit pas cette fonction pour elle puisque, nous l'avons vu, elle vit non seulement en retrait, mais nie des contradictions pourtant évidentes, par exemple entre le narrateur et Erik. La jeune femme ne pourrait, par conséquent, être reconnue coupable d'aucun forfait envers cette société qui ne la reconnaît pas parmi les siens. Cette position a pour double effet de lui retirer tout pouvoir d'action et de lui assurer une immunité. En revanche, Juliette se rapproche paradoxalement de sa société lorsqu'elle porte le deuil de sa fille morte à quinze jours.

4.1 Transmission d'une histoire de la misère

Juliette n'a rien d'une mère extraordinaire. Le narrateur dévoile qu'elle n'a « pas [fait] de projet pour sa fille » (*Pf*, p. 128). En plus, la seule chose qu'elle aurait pu lui enseigner est de chanter pour mendier, comme sa mère le lui avait elle-même appris. L'unique

transmission possible d'une génération de femmes à l'autre, dans la lignée de Juliette, est une expérience de la soumission et de l'humiliation. Ainsi, elle se situe à l'opposé du partage d'expérience du bourreau à Erik, puis celui de ce dernier à Riton, qui se fondent plutôt sur le legs d'un caractère dominant. Les jeunes hommes occupent tous la position active dans leurs relations avec les plus âgés, comme nous l'avons vu en ce qui concerne les amours de Hitler et de Paulo. Les plus jeunes apprennent ainsi symboliquement à renverser les plus vieux. Au contraire, l'héritage de la fille de Juliette, loin de lui octroyer les moyens d'opérer un renversement, la maintient fermement dans cette lignée de mendiante et de domestiques. Nous avons par ailleurs mentionné qu'Erik avait l'impression d'être l'« excroissance » du bourreau, puisqu'il est devenu, sans le désirer, son successeur. Le narrateur emploie le même mot pour décrire le bébé de Juliette : « La pauvre petite ne pouvait songer à sa fille qui n'avait jamais été qu'une sorte d'excroissance de chair immonde et rougeaude détachée du corps de sa mère. » (*Pf*, p. 129) Le bébé n'est pas désigné comme un être à part entière, mais comme une protubérance dégoûtante sur le corps de sa mère, à l'image d'une verrue ou d'un kyste. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'Erik soit comparé à une tumeur qui sort du corps du bourreau puisque de l'un à l'autre se perpétue une histoire du mal. De même, la comparaison du bébé avec l'excroissance nuisible indique que la fille d'une paria comme Juliette ne peut qu'enfanter une autre damnée.

Tout comme sa maternité par son caractère commun, Juliette est toujours dépeinte sous un jour médiocre, désignée souvent comme la « petite bonne » (*Pf*, p. 11), ou parfois « la malheureuse » (*Pf*, p. 102). Elle est décrite par son indigence et sa banalité : « un visage fade » (*Pf*, p. 8), « une pauvre voix de pauvresse » (*Pf*, p. 8), « si morne » (*Pf*, p. 8), « une voix nerveuse » (*Pf*, p. 102). Elle n'avait que « les yeux [qui] étaient beaux » (*Pf*, p. 8). Le narrateur, qui précise qu'elle était une « fillette hideuse » (*Pf*, p. 292), pense que c'est par grandeur d'âme que Jean D. avait décidé de devenir son fiancé, comme c'était par générosité qu'il avait accepté de devenir le père adoptif de son enfant : « Qu'était donc Jean pour avoir aimé un être d'aussi peu de beauté ? L'avait-il choisie par excès d'humilité, parce que lui-même était de force à assumer seul la beauté du couple ? » (*Pf*, p. 292) Juliette suscitait donc la pitié de son futur mari.

Le jour des obsèques de sa fille, la boniche misérable est toutefois louangée par la foule. Elle devient soudainement plus qu'une pauvre sans importance, tandis que son visage est recouvert par ses vêtements de deuil :

De l'hôpital à l'église, elle fit tomber le voile devant son visage, et comme elle voyait le monde par transparence, à travers l'étoffe noire, elle crut que le monde était affligé, endeuillé par sa tristesse, et cela l'attendrit. De plus ce voile en l'isolant lui conférait une dignité que de sa vie elle n'avait connue, et la grande héroïne du drame c'était elle. C'était elle la morte qui parcourt solennellement, pour la dernière fois le chemin des vivants, s'exposant au respect de tous, morte encore vivante qui marche à la tombe. De l'hôpital à l'église elle fut cette morte, prenant sur elle de permettre une dernière fois, avec la conscience de le faire, à sa fillette d'accomplir la route quotidienne. (*Pf*, p. 127)

Alors que, le visage voilé, la fille d'une mendiante se transforme en mère qui marche pour enterrer son enfant, elle ressent pour la première fois l'impression que ses émotions auraient une quelconque résonance dans le monde. Elle en reçoit même la confirmation grâce au salut de Hitler. Elle se dit : « Hitler m'a sûrement reconnue. » (*Pf*, p. 146) Ce que Hitler a reconnu ce n'est pas cette bonne qui accompagne le tank, c'est plutôt la mère en deuil que le char suivait.

Juliette incarne le rôle que refuse la mère de Jean D., celui de la *mater dolorosa*²¹⁹. Gisèle, nous dit le texte, porte son « deuil à la manière des reines » (*Pf*, p. 11). Une façon élégante de dire qu'elle est complètement indifférente et détachée du chagrin que l'événement aurait pu lui causer. Même si le narrateur prétend que la mort de son fils a exalté « sa conscience maternelle » (*Pf*, p. 11) en raison de la lettre qu'elle lui a écrite, elle se présente comme une femme détachée de la mort d'un fils qu'elle n'a jamais aimé : « La mère de Jean n'était plus en deuil. Elle portait une robe blanche, très décolletée, qui laissait les bras nus. » (*Pf*, p. 11) La bonne est tout le contraire de sa maîtresse. Gisèle incarne la « mère coupable²²⁰ » et Juliette, la « mère humiliée²²¹ ». Le narrateur insiste sur la souffrance de la

²¹⁹ Nous passons rapidement sur cette question qui est abordée en détails dans le chapitre « *Mater dolorosa* : l'écriture de l'événement » de Melina Balcázar Moreno, *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, pp. 147-180.

²²⁰ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, p. 598.

²²¹ *Ibid.*, p. 598.

boniche lors de la célébration religieuse, avant les funérailles, et lorsqu'elle accompagne le cortège funèbre. Quoiqu'elle doive attendre de longues heures, Juliette refuse de s'asseoir à l'église : « On va croire que je n'ai pas de chagrin, pensa-t-elle. On va croire que j'aimais pas ma petite. Le monde va penser que je l'ai tuée, qui sait. » (p. 103) En douleur, elle reste debout et fière, sans doute pour éviter que l'accuse la foule, qui lui est habituellement hostile en raison de sa classe sociale, mais aussi pour être digne de l'amour qu'elle ressent pour sa fille. En marchant avec le cortège funèbre, les pieds de Juliette sont de plus en plus souffrants. Elle a de la difficulté à tenir le rythme, elle songe à prendre un raccourci, puis s'y refuse. Elle s'encourage par cette phrase que, selon elle, se disent les soldats : « C'est marche ou crève. » (Pf, p. 127) Elle doit, à tout prix, tenir le coup. Dans la partie de l'ouvrage consacrée aux mères chrétiennes dans *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Yvonne Knibiehler évoque cette figure qui correspond bien à Juliette : « La présence de Marie au pied de la croix impose aussi l'image de la *Mater Dolorosa* : immensité de la douleur, mais aussi résignation muette devant le sacrifice accepté par le fils²²². » La fille de Juliette ne s'est évidemment pas sacrifiée comme Jésus; elle était âgée d'à peine quelques jours au moment de sa mort. Mais Juliette, en plus de porter une douleur immense, redéfinit cette mort comme un sacrifice. C'est Hitler qui lui offre cette possibilité. Lorsqu'il la salue du haut de son balcon, l'injustice que représente la mort de sa fille s'estompe. Cette mort n'est plus insensée puisqu'elle « servait à la gloire du Führer » (Pf, p. 146). Dans *Pompes funèbres*, le deuil est vécu à l'envers de la loi : c'est l'amoureux illégitime qui pleure son amant, c'est la mère illégitime qui pleure son enfant. Ce sont donc les exclus des lois qui préservent, au sein de la communauté, le sens commun élémentaire qui demande de célébrer les morts.

L'Occupation est un temps très particulier pour les femmes. Comme l'écrit Hélène Eck, « les Françaises sont devenues citoyennes par le désastre²²³ ». Elles sont encouragées à s'occuper de leur foyer, mais aussi des devoirs de la communauté en s'impliquant dans la vie politique. Les magazines féminins se mettent d'ailleurs de la partie pour valoriser cette nouvelle femme impliquée autant dans la vie privée que dans la vie sociale. Sous le régime de

²²²Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 32.

²²³Hélène Eck, « Les Françaises sous Vichy », in *Histoire des femmes en Occident V. Le XXe siècle*, sous la direction de Françoise Thébaud, Paris, Tempus, 2002, p. 289.

Vichy, gouverné par les trois mots d'ordre « Travail, Famille, Patrie », la mère est magnifiée, puisque qu'on souhaite, grâce à elle, « renforcer la famille considérée comme unité organique du fonctionnement social²²⁴ ». Des mesures concrètes sont adoptées par le gouvernement, pour valoriser le rôle de la mère :

Devenue mère, la femme accède au panthéon des modèles sociaux vichyssois, à l'égal du paysan et de l'artisan, gardienne comme eux d'une tradition faite d'abnégation, de patience quotidienne, d'amour du travail bien fait. En retour, la famille et la société lui doivent respect et reconnaissance : la « Journée des mères », célébrée depuis 1926, mais de façon officielle seulement, devient sous Vichy une fête à la fois collective et privée²²⁵.

Juliette, cette jeune mère sous Vichy, n'a cependant rien de l'image de la mère mise en valeur par l'idéologie maréchaliste de la révolution nationale. Elle a eu un enfant hors mariage et était fiancée à un homme qui n'en était pas le père. Sans famille, elle s'occupe d'un foyer qui n'est pas le sien, où la mère, qui aime jouer l'aristocrate, n'est certes pas le modèle de femme impliquée et dévouée défendue par le régime de Vichy.

Chez Genet, les personnages, mouvants, échangent souvent leur rôle. Dans la pièce *Les Bonnes*²²⁶, qu'il rédige en même temps que *Pompes funèbres*, Claire et Solange, les deux bonnes qui projettent de tuer leur maîtresse, s'amusent à revêtir ses vêtements. Elles jouent ainsi à incarner Madame. Pour assassiner leur maîtresse, elles préparent une tisane que cette dernière ne boit pas. Elle n'en a plus envie. Les bonnes ne jettent pas cette tisane empoisonnée et Solange, qui est devenue Claire, finit par pousser Claire, qui joue le rôle de Madame, à la boire. Claire se tue en voulant assassiner sa maîtresse. À la manière de ces changements fréquents de rôles chez Genet, Juliette usurpe le rôle de la mère valorisée sous Vichy. Puisque les exclus sont encore capables de partager entre eux leur lecture du monde, ils sont en mesure de s'appropriier les identités des autres. Les jeunes bandits de la Milice l'ont fait aussi en devenant policiers, même s'ils n'étaient pas dignes aux yeux de la société d'exercer cette fonction au nom de l'État. Sans avoir droit aux honneurs, elle n'en devient pas

²²⁴ *Ibid.*, p. 291.

²²⁵ *Ibid.*, p. 292.

²²⁶ Marie Redonnet discute de la rédaction en parallèle de *Pompes funèbres* et des *Bonnes* dans *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, Paris, Grasset, 2000, 331 pages.

moins la mère exemplaire qui marche fièrement pour enterrer sa fille et qui partage son deuil. Avec la mère qui pleure son enfant mort, c'est la possibilité que cet enfant soit capable de réaliser une action potentielle qui s'éteint. Juliette tient le rôle de l'innocente dans *Pompes funèbres*, parce qu'elle n'a pas conscience de cette possibilité qui n'en est peut-être même pas une, puisque sa fille aurait très bien pu finir bonne et mendiante comme elle. Au contraire de Caroline Daviron qui, dans les dernières œuvres de Genet, voit les mères comme des « moteurs de la haine qui renversera le monde²²⁷ », nous avons l'impression avec l'histoire de Juliette qu'aucun retournement n'aurait été réalisable.

4.2 La mère humiliée

Victime de tous, la bonne est même malmenée par le narrateur qui affirme « écrire une belle et cruelle histoire où je torture encore la mère de la fillette de Jean » (*Pf*, p. 195). Les pompes funèbres pour sa fille ne se déroulent pas sans anicroches. Le curé arrive en retard à la cérémonie, le cadavre repose dans le petit cercueil de pauvre. Pendant la messe, la guerre contamine le rituel. Les enfants de chœur ont les visages d'Erik et de Riton, et les servants de messe agissent comme s'ils étaient des soldats : « Ils servaient le prêtre comme on sert une pièce d'artillerie. Le servant est celui qui passe les munitions. Ils servaient avec la même foi, le même dévouement, la même promptitude : que ce fût pour l'encens, pour l'eau bénite, pour les répons. » (*Pf*, p. 103) Juliette est indifférente aux accrocs pendant la cérémonie, comme elle l'est aussi aux attaques de sa maîtresse à son endroit et à l'indécence de celle-ci : « Juliette assistait sans envie aux amours d'Erik et de sa maîtresse. Elle ne vivait ni dans le chagrin de la mort de Jean, ni de la mort de sa fillette. Elle dormait. Quand le déjeuner fut prêt, elle ne vint pas s'asseoir à notre table, elle nous servit. » (*Pf*, p. 213) Dans la maison de Gisèle, même son deuil l'abandonne. Juliette est complètement détachée des gens – elle mange seule – et de tous les événements – elle ne pleure pas ses morts. Elle ne fait que dormir et accomplir ses tâches mécaniquement. Gisèle ne ressemble d'ailleurs en rien à sa « sale petite bonniche dépeignée » (*Pf*, p. 292). Le narrateur la décrit comme « très belle encore » (*Pf*, p. 22); elle a un « visage rose et potelé » (*Pf*, p. 22) et est « lourde et luisante comme le plus somptueux dahlia » (*Pf*, p. 22). Alors que Juliette après les funérailles de sa fille est plus laide que jamais : « Elle portait un tablier gris sur une petite robe noire, si bien

²²⁷ Caroline Daviron. *Elles. Les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 210.

que toute l'image qui me reste de cette vision est grise et triste. Elle était dépeignée avec, dans les cheveux, quelques touffes de laine ou des brins de duvet. » (*Pf*, p. 291) Gisèle, « grasse et cossue » (*Pf*, p. 210), vit sans privation. Pendant la Libération, elle cache Erik chez elle et reste enfermée avec lui. La bonne pourrait dénoncer Gisèle et Erik, et pourtant, elle ne le fait pas, comme elle n'a pas dénoncé Jean D. pendant l'Occupation. Jean D. ne voulait pas de messe pour sa mort, ni de grandes funérailles. Gisèle ne peut se résoudre aux goûts modestes et laïques de son fils. Elle choisit une cérémonie contre la volonté du défunt. Gisèle s'exclame « Moi, je suis "Madame" » (*Pf*, p. 210) pour souligner sa position dominante.

Confinée dans le roman à son rôle d'innocente, Juliette ne pourrait troubler le confort de sa maîtresse. En ne se laissant pas abattre par la douleur pendant les funérailles de sa fille, épreuve suprême, elle témoigne néanmoins d'une force suffisante pour s'opposer à Gisèle. Ce n'est donc pas par faiblesse qu'elle demeure passive vis-à-vis de celle-ci, mais plutôt en raison d'une logique propre à sa modestie qui conduit inévitablement au sacrifice de soi. Malgré tout, la seule présence de la bonne dans une pièce suffit à rendre l'atmosphère froide et austère :

Il n'est pas sûr que Juliette entendît, il n'est pas sûr qu'elle n'entendît pas. Elle paraissait indifférente à nos propos et indifférente à l'étrange impression qu'elle provoquait. Il suffisait qu'elle fût là pour que le paysage le plus somptueux devînt aussi désolé qu'une lande en hiver. (*Pf*, p. 214)

Juliette possède donc un pouvoir négatif qui agit sur son environnement. Il s'inscrit dans la transmission de l'histoire de la misère. En effet, la bonne a appris de sa mère à chanter pour mendier, c'est-à-dire à influencer les gens pour recevoir leur charité. Même si elle ne mendie plus, elle demeure habitée par une force qui provoque la tristesse ou la pitié autour d'elle, ainsi que par une capacité à transformer son environnement par son contact. Le narrateur raconte qu'en servant le repas il est arrivé qu'elle se mette soudainement à fredonner d'une voix qui rappelle la sévérité de Jean D., de Paulo et de Riton :

Quand elle entra portant un plat de choux fumants, le chant grave et monotone qui sourdait de chaque geste et de l'immobilité même d'Erik sembla monter dans la lande bretonne, des flaques d'eau dans l'argile où se reflétait l'azur glacé, des ajoncs, d'un buisson d'épines. Dans le voisinage

d'Erik, tout ce paysage ailé comme une chevelure morte exhalait une musique lente, mais souveraine. La boniche chantait. Elle posa le plat sur la table. Autour de nous c'étaient encore des marécages, mais ils étaient parcourus d'elfes. (*Pf*, p. 214)

Tiré du folklore scandinave, un paysage fantastique emplit la salle à manger à mesure que Juliette poursuit son air. Elle paraît, une fois de plus, vivre à l'écart des autres. Alors que son chant lui avait servi autrefois à demander la charité, il impose plutôt, dans cette scène, un climat grave. Juliette n'est pas dominée par ses passions, elle mène une vie ascétique. Mais contrairement à Jean D., Paulo et Riton qui sont tout aussi sérieux et graves, elle se nuit constamment à elle-même. Juliette n'est pas une femme de bon sens, puisque sa froideur apparaît démesurée tant elle est radicale, comme le confirmera la scène de son viol.

Nous avons évoqué la pudeur de Juliette. Sa réserve joue à ses dépens en donnant une fausse image d'elle. À un tel point qu'à l'enterrement de sa fille, on la prend pour une autre : « Comme elle ne pleurait pas, les fossoyeurs ne pensèrent pas qu'elle fût la mère. » (*Pf*, p. 193) Les croque-morts, fort occupés en temps de guerre, discutent devant elle du retrait de Juliette qui les rend à la fois perplexes et inconfortables :

— Tu vois bien, elle a du chagrin, dit l'autre homme.

— Mais non, c'est jamais grave la mort, ma petite dame. Nous, on voit ça tous les jours.

Il posa sa main encore terreuse, mais large et belle, sur les genoux recouverts par la robe noire, de la boniche. Une telle indifférence la paralysait qu'elle eût accepté qu'on l'égorgeât sans que lui vînt d'autre reproche que celui-ci :

— Ben ma foi, c'est que son heure est arrivée. (*Pf*, p. 195)

Les hommes se moquent de son attitude et de sa peine. Un premier s'élance vers elle ; un deuxième le rejoint pour participer lui aussi à la « fête » (*Pf*, p. 195) qui est sur le point de commencer et que le narrateur encense²²⁸. Les fossoyeurs la violent sur la tombe de sa fille, faisant d'elle une mère humiliée :

²²⁸ « Qu'on l'encule sur la tombe de sa fille, je serai content. » (*Pf*, p. 196)

Les deux hommes rirent, s'enhardirent encore et continuèrent à la chahuter. Devant la tombe toute fraîche de sa fillette, elle acceptait qu'on la maltraitât, qu'on ouvrît sa robe, qu'on frolât et qu'on écrasât sa pauvre chatte indifférente. La douleur la rendait insensible à tout, à sa douleur même. Elle se voyait au bout de son rouleau, c'est-à-dire, sur le point de s'envoler de terre une bonne fois. (*Pf*, p. 196)

En elle, la douleur ne provoque pas de peine; elle ne réveille pas non plus de colère. Juliette sent son heure venir, mais elle n'en meurt pourtant pas. Les fossoyeurs s'amusent à la torturer en jouissant davantage de leur pouvoir sur elle que du plaisir physique : « Mais ils n'eurent pas surtout envie de la baiser. Ils jouaient plutôt avec elle, comme avec un animal docile [...], pour l'achever. » (*Pf*, p. 196) La douleur accentue le détachement de Juliette, que nous avons déjà observé, et, par cette souffrance, elle se sent liée à une douleur plus grande encore :

Et cette douleur se dépassant elle-même n'était pas seulement due à la mort de la fillette, elle était la somme de toutes ses misères de femme et de toutes ses misères de bonne, de toutes ses misères humaines qui l'accablaient aujourd'hui parce qu'une cérémonie faite pour cela du reste, avait extrait d'elle-même où elles étaient éparses, toutes ces misères. La cérémonie magique, qui est de polariser sur cet appareil toutes les raisons qu'on a d'être en deuil, tout à vivre, aujourd'hui la livrait à la mort. (*Pf*, p. 196)

Point culminant de la violence, le supplice infligé par les croque-morts fait rejaillir en elle tout ce qu'elle endure depuis toujours. Elle accueille la douleur sans révolte, puisque pour elle, son viol s'inscrit dans la logique des rites funéraires. Une souffrance atroce, celle de la mort de sa fille, lui permet de recevoir toutes les autres : « La bonne n'eut pas peur. Elle pensa que tout ce qui lui arrivait était chose courante dans les cimetières et réservée aux personnes en deuil qui restent après l'enterrement, assises sur les pierres tombales. » (*Pf*, p. 202) Les violeurs sont dépourvus de pitié envers leur victime :

Elle dit seulement :

— Est-ce que je ne pourrais pas lacer mon soulier, monsieur ?

Mais les deux bandits la poussèrent devant eux en l'insultant. Ils la traitèrent de pouffiasse et de Sainte-Nitouche. Ils la bourrèrent de coups jusqu'à la porte [d'un caveau]. (*Pf*, p. 202)

Ils la tiennent désormais prisonnière. Les accusations de frigidité qu'ils lui lancent sont totalement injustifiées puisque le viol n'est pas pour ces hommes une occasion d'assouvir leur désir sexuel. Il s'agit plutôt pour eux d'une façon d'avoir un contrôle parfait sur la jeune femme. Subissant l'événement comme une fatalité à laquelle elle ne tente même pas de résister, Juliette poursuit, en effet, l'histoire de la misère et de la souffrance léguée par sa mère. Puisque sa fille est morte, le cycle de la transmission s'est arrêté pour un moment, mais la bonne n'en est pas pour autant sortie. Le caractère raisonnable de la bonne, poussé à l'extrême, devient un acte d'abnégation. Elle représente, dans le roman, le côté sombre du bon sens. Alors que son caractère raisonné et mesuré devrait l'aider à rejoindre les rangs d'un groupe, comme le font Jean D. en devenant résistant ou Riton et Paulo en rejoignant la Milice, il n'alimente que son exclusion sociale.

Pompes funèbres se clôt d'ailleurs sur une scène mettant en vedette le personnage de la bonne, pourtant secondaire dans le roman. Juliette est dans sa chambre, pièce dans laquelle se retrouve aussi Jeanne d'Arc, comme nous le verrons plus loin. Elle porte la couronne que ses violeurs lui ont mise sur la tête :

La petite bonne rentra dans sa chambre. Il faisait nuit. Elle ne prévint personne. Elle s'assit sur son petit lit de fer, toujours coiffée de sa couronne comme d'une casquette de voyou. Le sommeil la surprit ainsi, assise, balançant une jambe et sa marguerite fanée à la main. Quand elle se réveilla, tard dans la nuit, un rayon de lune passant par la fenêtre, faisait une tache claire sur le tapis râpé. Elle se leva et tranquillement, pieusement, elle déposa sa marguerite sur cette tombe merveilleuse de sa fillette, puis elle se déshabilla et s'endormit jusqu'au matin. (*Pf*, p. 307)

Juliette couvre une dernière fois la tombe de sa fille d'une fleur fanée : une marguerite. Comme toujours chez Genet, le choix de la fleur est riche en signification. Alors que le lis et l'edelweiss représentent Riton, la marguerite rappelle des caractéristiques de la bonne. Même si elle a besoin d'eau et de soleil pour s'épanouir, la marguerite pousse sans soin, même dans les sols les plus pauvres. Il s'agit d'une fleur vivace qui se multiplie aisément, au point où on doit parfois en limiter l'expansion, comme pour la mauvaise herbe. La marguerite est donc une fleur commune qui possède néanmoins ses lettres de noblesse dans l'imaginaire. Par son caractère durable, elle évoque la persistance de l'histoire de la misère, mais annonce aussi qu'une suite est possible pour la bonne, en dépit de la mort de sa fille.

Plus semblables à la mauvaise herbe qu'à la marguerite, les fossoyeurs se rapprochent de la bonne par leur nature vivace. En vertu de leur rôle relatif à la mort, ils sont voués à une pérennité plus assurée encore que l'histoire de la misère. De ce fait, il n'est pas anodin que, lors de leur rencontre brutale, les fossoyeurs dominent la bonne. Ils ne jouent pas moins un rôle similaire. De son côté, la bonne, qui s'occupe de faire le ménage et de préparer les repas chez Gisèle, libère la famille des tâches ingrates et répétitives. Pour leur part, les fossoyeurs déchargent la ville de ses morts et se consacrent ainsi à l'hygiène de l'espace public par le maintien des rites funéraires. Un lien important unit donc les fossoyeurs de *Pompes funèbres* et le bateau-mouche fantomatique de *D'un château l'autre*, ainsi que la bonne de Genet aux bonnes de Céline. Comme elles, Juliette fait partie d'une institution invisible et fiable qui assure la transmission d'un savoir pratique. Comme elles, mais à un degré beaucoup moindre, la bonne de Genet est responsable de ce qui entoure les conditions de vie. Quant aux croque-morts de *Pompes funèbres*, ils forment une institution semblable à celle des bonnes de *D'un château l'autre*. Au contraire de Juliette, ils ne possèdent pas d'identité définie ou d'histoire en propre. Lorsqu'ils violent la bonne, une profession prend le contrôle sur l'autre. Dans *Pompes funèbres*, les rites funéraires dominent la vie de l'après-guerre, confinant Juliette dans un rôle plus accessoire qu'il ne l'était déjà. Les vrais responsables de tout dans *Pompes funèbres*, ce sont les fossoyeurs, et Juliette ne remplit que les besoins superflus et luxueux de sa maîtresse. Son inutilité, une fois de plus confirmée, montre que la bonne est bien l'héritière de l'histoire de la misère que lui a léguée sa mère.

5. Le couple de la sainte et du meurtrier

Aux personnages fictifs de la société du roman s'entremêlent plusieurs figures historiques, dont les plus importantes sont le couple de la sainte et du criminel, maintes fois présent chez Genet, formé ici par Jeanne d'Arc et Hitler. Tous les personnages de *Pompes funèbres*, qu'ils soient résistants, miliciens, collaborateurs, occupants ou femmes de ménage, se démarquent par leur sens commun en tant que bon sens. Ils sont animés par une sévérité ordinaire qui les amène à jouer le rôle qu'on leur confie avec dévouement. Même si cette gravité les isole, les miliciens et Erik font partie d'une lignée, originaire d'Allemagne, qui se perpétue par les relations homosexuelles et qui transmet un caractère dominant aux plus jeunes. Appartenant à une autre filiation, Juliette fait partie des générations de femmes soumises et reconduit l'histoire de sa mère. Nous montrerons que Jeanne d'Arc, qui

représente pourtant une France forte et inspirée, ressemble dans *Pompes funèbres* à la bonne et que Hitler appartient quant à lui à la communauté clandestine qui regroupe les personnages masculins du roman. Le chef nazi est la figure qui chapeaute l'histoire de la domination transmise aux miliciens français, alors que la pucelle d'Orléans est celle qui porte l'histoire de l'humiliation qui se rend jusqu'à Juliette.

5.1 Jeanne d'Arc, sorcière et inspirée

Le personnage de Jeanne d'Arc s'ajoute bien sûr à la vaste galerie des condamnés à mort dépeints par Genet. Mais Jeanne d'Arc, à la différence des autres condamnés à mort de Genet, est une héroïne aux yeux de tous, une innocente brûlée sur le bûcher devant la foule qui chantait sa gloire. Le narrateur utilise l'image du bûcher une première fois pour parler du pays détruit par les alliés aux lendemains de la guerre, « un bûcher de feu qu'était l'Allemagne » (*Pf*, p. 184), et une seconde fois, pour raconter l'épuration qui suit la Libération : « Dans la nuit, la moitié de Paris construisait en silence le frais bûcher des sept mâles et du même » (*Pf*, p. 179); comme si les Nazis et les collaborateurs français pouvaient comparer leur sort à celui de la Pucelle d'Orléans. Jeanne d'Arc a eu, on le sait, comme compagnon d'armes celui qui allait devenir un des plus terribles criminels de l'histoire, et qui occupe dans la vie de Genet une place importante, Gilles de Rais. Dans le *Journal du voleur*, il retrace ses origines, dont il ne sait que très peu de choses, mis à part le nom de sa mère, « Gabrielle Genet ». Lors d'une visite dans les ruines de Tiffauges, où Gilles de Rais aurait vécu, le narrateur constate la présence de fleurs de genêts :

Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent. Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais. (*JV*, p. 49)

La présence de ces fleurs, qui poussent dans le sol même où Gilles de Rais aurait commis ses crimes, lui donne des racines dans cette terre française qui lui semblait jusqu'alors étrangère. Grâce à de Rais, à son histoire sanglante et honteuse pour la nation, Genet se sent français.

Contrairement à celui qui fut son compagnon d'armes, Jeanne d'Arc n'a rien de déshonorant pour l'histoire de la France. Loin s'en faut. Pendant plusieurs siècles, son image a été récupérée et modifiée pour servir les besoins de nombreux discours politiques ou religieux. Alors que Genet découvre avec Gilles de Rais son appartenance à la terre française, tous les autres Français consolident leur lien à la nation à travers la Pucelle d'Orléans, figure historique et religieuse de la Guerre de Cent ans. Inspirée par Dieu, cette jeune femme d'origine paysanne a mené l'armée française vers une victoire contre les troupes anglaises, levant ainsi le siège d'Orléans. Remise aux Anglais, Jeanne d'Arc, âgée d'à peine dix-neuf ans, est tuée sur un bûcher. Jules Michelet raconte l'arrivée de cette jeune femme à la cour du Roi de France :

Les gens d'Orléans, à qui, depuis le 12 février, Dunois promettait ce merveilleux secours, envoyèrent au roi et réclamèrent la Pucelle.

Le roi la reçut enfin, et au milieu du plus grand appareil ; on espérait apparemment qu'elle serait déconcertée. C'était le soir : cinquante torches éclairaient la salle ; nombre de seigneurs, plus de trois cent chevaliers étaient réunis autour du roi. Tout le monde était curieux de voir la sorcière ou l'inspirée.

La sorcière avait dix-huit ans ; c'était une belle fille et fort désirable, assez grande de taille, la voix douce et pénétrante. Elle se présenta humblement, « comme une pauvre petite bergerette », démêla au premier regard le roi, qui s'était mêlé exprès à la foule des seigneurs, et quoiqu'il soutînt d'abord qu'il n'était pas le roi, elle lui embrassa les genoux. Mais, comme il n'était pas sacré, elle ne l'appelait que dauphin : « Gentil dauphin, dit-elle, j'ai un nom Jehanne la Pucelle. Le Roi des cieux vous mande par moi que vous serez sacré et couronné en la ville de Reims, et vous serez lieutenant du Roi des cieux qui est roi de France »²²⁹.

Comme nous l'avons vu avec Juliette dans le roman, la « petite bonne » était appuyée par la foule lors des funérailles de sa fille, avant d'être humiliée par les fossoyeurs. Il en va de même pour la « pauvre petite bergerette » dans le récit de Michelet, qui reconnaît le roi alors même qu'il tente de se dissimuler parmi les seigneurs. Sous la plume de Michelet, Jeanne d'Arc est une héroïne magnifique. Elle est jeune, grande et séduisante. Cette femme ensorcelante est constituée d'une ambiguïté, celle d'être sorcière ou inspirée. Dans *Pompes*

²²⁹ Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris, Hachette, 1888, p. 22-23. Consulté en ligne sur Google Books.

funèbres, il n'est d'ailleurs pas question de résoudre cette ambiguïté. Bien au contraire, la Jeanne d'Arc de Genet est à la fois sorcière et inspirée.

Même si elle a été déclarée « sorcière » par les Anglais qui l'ont condamnée à mort, Jeanne d'Arc est considérée par la postérité comme une sainte. Au début du XX^e siècle, elle est béatifiée, puis canonisée par Benoît XV. Après plusieurs siècles de désintérêt pour sa figure en France, elle est revenue en force dans les écrits et les discours au XIX^e et au XX^e siècles. Sa mémoire est célébrée à maintes reprises dans la littérature, au théâtre et plus tard au cinéma. Elle est aussi souvent récupérée par les politiciens français, y compris des politiciens de partis opposés. Dans l'article qu'il lui consacre dans *Lieux de mémoire*, grand travail sur la mémoire de la nation française dirigé par Pierre Nora, Michel Winock distingue trois Jeanne d'Arc au XIX^e siècle. Elle est tour à tour un modèle catholique, un modèle républicain et un modèle nationaliste. Dans l'affaire Dreyfus, elle est à la fois célébrée par les dreyfusards et les antidreyfusards. La version de Jeanne d'Arc proposée par les antidreyfusards sera assez marquante dans l'histoire française. Winock explique comment Jeanne d'Arc est placée en rivalité avec la femme juive chez les nationalistes français antidreyfusards. Ses origines paysannes l'opposent aux Juifs associés plutôt à la vie urbaine ou au nomadisme. Alors que la femme juive voyage et habite les villes, Jeanne d'Arc est une fille de la terre, une terre à laquelle elle est attachée. Grande héroïne guerrière qui a lutté pour la France, elle est un symbole de l'unité de la France, une unité remise en question, selon les antidreyfusards, par les Juifs. Si Jeanne d'Arc représente la France forte, les Juifs sont l'ennemi qui travaille à détruire l'unité française. Pour les nationalistes antisémites, le Juif n'a aucun respect pour les territoires; il s'infiltré partout et comploté pour conquérir le monde. Jeanne d'Arc est connue pour sa pureté, sa virginité, alors que la femme juive est associée à la prostituée. Au XIX^e siècle, les femmes juives étaient prétendument nombreuses dans les bordels français. La spiritualité johannique s'oppose, de plus, au matérialisme et au rationalisme qu'on associe aux Juifs, notamment à cause de leurs traits intellectuels. La Pucelle d'Orléans, quant à elle, est une fille du peuple. Née à Domrémy, aujourd'hui en Lorraine au nord de la France tout près des frontières de l'Allemagne, on lui suppose, de plus, du sang aryen; elle est, pour les antidreyfusards, de la race supérieure, une race de guerriers, alors que le juif est perçu comme un lâche et un traître incapable d'un combat franc d'homme

à homme. Dans les discours politiques français de la fin du XIX^e siècle, il n'est pas rare, raconte Winock, d'entendre côte à côte les slogans « Vive Jeanne d'Arc ! » et « À bas les juifs ! », comme s'ils étaient complémentaires. Pendant la première moitié du XX^e siècle, la figure de la bergerette guerrière sera aussi mise à profit. Au moment fort de l'Occupation, dans la presse antisémite, dans le *Je suis partout* de Robert Brasillach, les références à la combattante sont nombreuses. Repositionnant à son tour la figure française contre le juif, Brasillach écrit : « Jeanne d'Arc n'appartient pas à l'argent, aux idéologues, aux faux défenseurs d'une civilisation pourrie, puisqu'elle appartient à la jeunesse éternelle et à la vivacité créatrice²³⁰ ». Pendant les bombardements sur Paris, Pétain compare les attaques anglaises et américaines au bûcher que les Anglais avaient dressé à Rouen pour l'exécuter. Même les maquisards se servent de son image : à la Libération de Paris, de Gaulle compare la France libre à Jeanne d'Arc, jouant avec deux symboles, soit la jeune bergère de Lorraine et la croix de Lorraine.

La Pucelle d'Orléans apparaît deux fois dans *Pompes funèbres*. Sa première apparition survient dans une scène où se retrouvent aussi les miliciens. Dans une chambre dans la caserne des miliciens, où sont présents Riton et Erik, le capitaine fait son entrée. Après un bref dialogue, il croit entendre un des miliciens lui parler. Il constate rapidement qu'il s'est trompé, personne ne s'adressait à lui. Il s'exclame donc : « J'entends des voix. J'suis comme Jeanne d'Arc. » (*Pf*, p. 99) La comparaison entre Jeanne d'Arc et les miliciens surprend. Comme Jeanne d'Arc, les miliciens sont des jeunes guerriers qui ne craignent pas le mépris, et sont prêts à braver l'opinion générale, mais plus loin, le narrateur précise que les miliciens « se [foutaient] des déboires de la nation » (*Pf*, p. 79). Ils ne sont pas des héros. Contrairement à Jeanne d'Arc, ils ne veulent pas sauver leur pays; ils se font un malin plaisir à le terroriser pour le compte des Allemands. Ils servent l'envahisseur puisque celui-ci leur donne le privilège de jouer aux gendarmes. Ce qui n'est pas le cas de Jeanne d'Arc, qui sert à la fois Dieu et la France. Aussitôt le nom prononcé par le milicien, le narrateur se lance dans une étrange digression historique, qui s'éloigne du contexte de la scène. Il profite en effet de cette déclaration du capitaine, en apparence innocente, pour raconter les derniers instants de

²³⁰ Robert Brasillach, cité par Michel Winock. « Jeanne d'Arc », P. Nora [dir.], *Les Lieux de mémoire*, III : *Les Frances*, 3 : *De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, p. 720.

cette grande guerrière. Dans la scène décrite, elle est seule dans sa cellule la veille de son exécution et enfle sa robe, la robe blanche dans laquelle elle va mourir. Elle a ses menstruations et tache de son sang la robe :

La veille au soir de l'exécution elle revêt la robe blanche des suppliciées. Le sang coulait sur ses cuisses fermées. Dans l'ombre de son cachot, à tâtons, elle se lava au baquet où elle buvait et, n'ayant point d'autres linges, elle déchira sa chemise pour en faire une sorte de tampon qu'elle attachait entre ses jambes. La main gauche retroussant sa robe blanche, la main droite de Jeanne écrivait sur la nuit des signes sacrés, des signes de croix, confondus à des pentacles (ou se continuant par eux), à des tracés d'exorcismes. Lasse, épuisée, affolée par le sang versé lors du drame où l'assassin et l'assassinée demeurent invisibles, elle se coucha sur la paille ; de sa robe elle recouvrit pudiquement ses jambes et elle pria, entremêlant ses invocations à Dieu, à Marie, à ses Saintes, de formules conjuratoires, adressées aux esprits infernaux, et que les sorcières de Lorraine lui avaient conseillées. Elle restait immobile mais le tampon d'étoffe n'arrêtait pas le sang, la robe, déjà parsemée d'empreintes plus ou moins précises, affaissée au creux de ses jambes sagement réunies, s'ornait au milieu d'une énorme tache de sang. Le lendemain devant les évêques dorés, les hommes d'armes portant bannière de satin et lances d'acier, par un étroit sentier ménagé entre les fagots, Jeanne d'Arc monta au bûcher et resta exposée avec cette rose rouillée à la hauteur du con. (Pf, p. 99-100)

Dans *Pompes funèbres*, l'accent est surtout mis sur la féminité de Jeanne d'Arc. Cette jeune femme, que la France a connue en vêtements d'homme, devra revêtir une robe pour sa mise à mort. Elle la souille et la déchire pour tenter d'arrêter le flot de son sang menstruel. La scène des règles, imaginée par Genet, évoque sans doute la célèbre virginité de cette grande figure, tout en ne manquant pas de présenter cette pure Jeanne d'Arc dans une scène privée, où elle se démène pour cacher ses souillures. Cette image du sang de Jeanne d'Arc ne manque toutefois pas d'étonner, compte tenu des circonstances de l'exécution de Jeanne d'Arc, morte sans effusion de sang. Le sang de l'inspirée est toutefois présent à l'écran dans une scène marquante du film *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, qui a sans doute inspiré à Genet son image de la sainte. Après l'avoir longuement malmenée psychologiquement, les Anglais la menacent de tortures physiques. Devant les instruments de supplice, Jeanne d'Arc faiblit. Un des commandants déclare alors selon l'intertitre : « Je ne veux pour rien au monde qu'elle meure de mort naturelle... » On comprend qu'ils ont besoin d'elle vivante afin de la tuer devant la foule et de faire de sa condamnation à mort un

événement symbolique. Puisqu'elle leur semble faire de la fièvre, ils décident de procéder à une saignée (figure 2).



Figure 2 : *La passion de Jeanne d'Arc* [1929]

L'histoire de la saignée est présente aussi dans le texte de Michelet. Elle y est évoquée rapidement : « On eut soin d'elle en effet : elle fut visitée, saignée, mais elle n'en alla pas mieux²³¹ ». La scène de Dreyer, plus morbide, se rapproche de celle de *Pompes funèbres*. Le visage et le corps de Jeanne sont cachés. À l'écran, il ne reste de Jeanne d'Arc que le bras et le sang qui gicle après qu'on a entaillé la peau avec un couteau. On tente en vain de recueillir le sang.

Dans *Pompes funèbres*, la scène se déroule aussi dans une chambre, mais Jeanne y est seule. C'est à l'abri des regards, regards qui seront tournés vers elle le lendemain lors de sa

²³¹ Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, p. 120.

mise à mort, qu'elle se démène avec ses saignements. Au début du roman, nous avons remarqué que le sang était un élément important de la relation qui unissait Jean D. et le narrateur. En réalité, c'est un des rares éléments que le narrateur révèle au sujet de cette relation. Après sa première sodomie, l'anus de Jean D. saigne. Le narrateur redoutait cet incident et craignait qu'une telle blessure effraie le jeune homme. Contre toute attente, Jean D. lui offre son plus grand témoignage d'amour en lui disant : « Je t'aime encore plus qu'avant. » (*Pf*, p.60) Cette déclaration d'amour, le narrateur la nomme la « phrase célèbre » (*Pf*, p. 60). On se souvient que Riton la répète à Erik. Jean D. ne comprend pas sur le coup l'origine des saignements. Voyant les mains du narrateur tâchées de sang, il lui demande : « Qu'est-ce qu'il y a ? On saigne ? » (*Pf*, p. 60) Ils se rendent compte que le narrateur s'est aussi blessé. Son pénis s'est coupé pendant leur relation. Ils réalisent donc qu'ils se sont échangés leur sang. Cet échange scelle l'union du héros et du criminel. Avec son doigt ensanglanté, le narrateur trace sur les joues de Jean D. le symbole de l'U.R.S.S. d'un côté et la croix gammée de l'autre. Les deux Jean, le narrateur, ami des miliciens, et Jean D., le communiste, sont réunis par ces dessins. Quelques jours après cet épisode, Jean D. offre en cadeau au narrateur un poème de quatre quatrains. Dans un de ces vers, il est question du fluide qui a permis aux deux hommes de souder leur lien : « Je te reconnais juste et sainte dans le sang. » (*Pf*, p. 61) Puisque le poème est adressé au narrateur, la conjugaison au féminin de l'adjectif « sainte » est étonnante. De plus, le narrateur ne correspond pas à ces qualificatifs; ceux-ci conviennent davantage à la figure de Jeanne d'Arc. Ces vers, qui précèdent la première mention explicite de la Pucelle d'Orléans, servent donc d'abord à convoquer la présence de la guerrière.

Outre la fonction de tampon qu'elle joue dans le roman de Genet, l'image de la robe de Jeanne d'Arc sert aussi à inscrire la figure dans une filiation littéraire. La robe des suppliciés est importante dans le récit de Michelet. L'historien raconte qu'en lui mettant une robe, on espérait que la vraie nature de Jeanne d'Arc se découvrirait. Sa robe qui brûlerait avant elle la mettrait donc à nu en dévoilant, on le souhaitait, la vérité sur sa personne :

Ici, il ne s'agissait pas de frauder la justice, de donner au feu un corps mort; on voulait qu'elle fût bien réellement brûlée vive; que, placée au sommet de cette montagne de bois, et dominant le cercle des lances et des épées, elle pût être observée de toute la place. Lentement, longuement brûlée sous les yeux

d'une foule curieuse, il y avait lieu de croire qu'à la fin elle laisserait surprendre quelque faiblesse, qu'il lui échapperait quelque chose qu'on pût donner pour un désaveu, tout au moins des mots confus qu'on pourrait interpréter, peut-être de basses prières, d'humiliants cris de grâce, comme d'une femme éperdue...

Un chroniqueur ami des Anglais les charge ici cruellement. Ils voulaient, si on l'en croit, que la robe étant brûlée d'abord, la patiente restât nue, « pour oster les doubtes du peuple »; que le feu étant éloignée, chacun vînt la voir, « et tous les secrez qui povent ou doivent estre une femme »; et qu'après cette impudique et féroce exhibition, « le bourrel remist le grant feu sur sa povre charogne...²³²

Non seulement on voulait punir Jeanne d'Arc en la brûlant vive, mais on désirait aussi qu'elle se dévoile enfin. La robe de Jeanne d'Arc dans *Pompes funèbres* a aussi, mais d'une toute autre manière, une fonction de vérité. Jeanne d'Arc est connue pour son travestissement²³³. Ce jeu entre les genres est longuement analysé par Judith Butler qui, dans *Trouble dans le genre*, discute notamment de la question des *drag queens* ou *drag kings*. À travers sa performance du genre, le drag s'attaque à la réalité : « L'exemple du drag sert à montrer que la 'réalité' n'est pas aussi fixe que nous le pensons habituellement. Son but est de dévoiler les fils ténus qui tissent la 'réalité' de genre afin de contrer la violence qu'exercent [*perform*] les normes du genre²³⁴ ». Mais Genet, qui a pourtant mis en scène de nombreux personnages de travestis dans d'autres œuvres, ne présente pas Jeanne d'Arc en *drag king*. En fait, c'est en la représentant en femme qu'elle devient une travestie alors que sa féminité est mise de l'avant par ses menstruations, par la robe qu'elle doit porter et par l'accusation de sorcellerie qui pèse sur elle. Dans *La Sorcière*, Michelet montre bien que l'accusation de sorcellerie était d'abord et avant tout une charge sexiste :

Le clergé n'a pas assez de bûchers, le peuple assez d'injures, l'enfant assez de pierres contre l'infortunée. Le poète (aussi enfant) lui lance une autre pierre, plus cruelle pour une femme. Il suppose, gratuitement, qu'elle était toujours laide et veille. Au mot Sorcière, on voit les affreuses vieilles de

²³² Jules Michelet. *Jeanne d'Arc*, p. 145-146.

²³³ La question du travestissement, que nous effleurons à peine ici pour les besoins de notre analyse, est développée dans Agnès Vannouvong, *Jean Genet. Les revers du genre*, Paris, Les presses du réel, 2010, 396 p.

²³⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2006 [1999], p. 47.

Macbeth. Mais leurs cruels procès apprennent le contraire. Beaucoup périrent précisément parce qu'elles étaient jeunes et belles²³⁵.

Toutefois, comme on le sait, les sorcières du Moyen Âge ne s'occupaient pas tant de « sorcellerie » que de « médecine ». Selon Michelet, elles se consacraient à la « réhabilitation du ventre et des fonctions digestives²³⁶ ». Elles exploraient des aspects du corps humain que les médecins médiévaux refusaient de fouiller parce qu'elles avaient pour principe que le mal ne pouvait être dans le corps humain. Le mal moral existe selon elles, mais dans le corps humain « rien [n'était] impur et rien [n'était] immonde²³⁷ ». Qui plus est, les « sorcières » offraient à la femme un soutien médical inespéré : « Jamais, dans ces temps, la femme n'eût admis un médecin mâle, ne se fût confiée à lui, ne lui eût dit ses secrets. Les sorcières observaient seules, et furent, pour la femme surtout, le seul et unique médecin²³⁸ ». Cette Jeanne d'Arc souillée, qui se préoccupe de son sang menstruel, est une « sorcière », une femme qui se démène avec la vérité des affaires du corps. La sorcière, comme la Pucelle d'Orléans, fait donc preuve de bon sens en ne respectant pas le sens commun entendu comme rationalité commune. Elle est attentive à son corps et à sa réalité plutôt qu'aux règles dictées de l'extérieur.

Pour Michelet, Jeanne d'Arc n'est cependant pas une sorcière, mais une grande inspirée. À la fin de son livre, il revient d'ailleurs sur l'épisode de la robe et insiste sur son innocence :

« Nous l'entendions, disent-ils, dans le feu, invoquer ses saintes, son archange. Elle répétait le nom du Sauveur... Enfin, laissant tomber sa tête, elle poussa un grand cri : « Jésus! »

« Dix mille hommes pleuraient... » Quelques Anglais seuls riaient ou tâchaient de rire. Un d'eux, des plus furieux, avait juré de mettre un fagot au bûcher ; elle expirait au moment où il le mit, il se trouva mal ; ses camarades le menèrent à une taverne pour le faire boire et reprendre ses esprits ; mais il ne pouvait se remettre : « J'ai vu, disait-il, hors de lui-même, j'ai vu de sa bouche avec le dernier soupir, s'envoler une colombe. » D'autres avaient lu dans les flammes le mot qu'elle répétait : « Jésus! » Le bourreau alla le soir trouver frère Isambart ; il était tout épouvanté! Il se confessa, mais il ne pouvait croire que

²³⁵ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, GF-Flammarion, 2007 [1862], p. 32.

²³⁶ *Ibid.*, p. 112.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, p. 108.

Dieu lui pardonât jamais... Un secrétaire du roi d'Angleterre disait tout haut en revenant : « Nous sommes perdus, nous avons brûlé une sainte !²³⁹ »

Dans *Pompes funèbres*, ses deux natures s'entremêlent et se confondent. Elle prie Dieu, comme dans le texte de Michelet, tout autant qu'elle prononce des formules conjuratoires que lui auraient apprises les sorcières de sa Lorraine natale. Comme le narrateur sur les joues de Jean D., elle trace sur les murs de sa cellule des dessins avec son sang. Ses dessins mélangent les symboles religieux et les pentacles. Genet présente Jeanne d'Arc comme une figure ambiguë. Alors qu'elle s'habille depuis si longtemps en homme, Genet la montre qui doit revêtir la robe blanche pour sa mise à mort. Elle porte le même vêtement dans le film de Dreyer. En portant la robe des suppliciées, Jeanne d'Arc se révèle en tant que femme de la lignée des humiliées à laquelle appartiennent les sorcières, les mendiante et les bonnes.

À la fin de son livre sur Jeanne d'Arc, Michelet raconte que les témoins l'auraient vu prononcer le nom de Dieu dans les flammes. Cet appel à Dieu au moment de sa mort est perçu comme preuve de son innocence. Elle divulgue le nom de celui qui l'a réellement guidée. Dans le film de Dreyer, un intertitre montre que Jeanne d'Arc prononce le nom de Jésus dans les flammes. De même, sur le bûcher imaginé par Genet, Jeanne d'Arc se révèle. Elle dévoile toutefois sa nature terrible, sa nature coupable qui se découvrait déjà dans sa cellule, à cause d'une tache sur sa robe : « Le lendemain devant les évêques dorés, les hommes d'armes portant bannière de satin et lances d'acier, par un étroit sentier ménagé entre les fagots, Jeanne d'Arc monta au bûcher et resta exposée avec une rose rouillée à la hauteur du con. » (*Pf*, p. 100) La scène décrite par Genet, avec la robe blanche et les lances, ressemble à celle tournée par Dreyer (figure 3).

²³⁹ Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, p. 155.



Figure 3 : *La passion de Jeanne d'Arc* [1929]

Genet ajoute toutefois cette image de la « rose rouillée » à la hauteur du sexe, qui produit une double révélation : celle de son genre et celle d'un rapprochement inattendu avec un autre personnage historique. En effet, Hitler apparaît arborant une blessure similaire, explicitement mise en relation avec celle de Jeanne d'Arc :

Avant la guerre les humoristes caricaturèrent Adolf Hitler sous les traits bouffons d'une Pucelle ayant la moustache d'un pitre de cinéma. « Il entend des voix » disaient les légendes... Les humoristes sentaient-ils qu'Hitler était Jeanne d'Arc? Cette ressemblance les avait touchés, ils le marquaient. Le point de départ de leurs traits était donc cette similitude profonde, puisqu'ils y avaient songé, d'une façon claire ou confuse, pour faire leurs dessins ou leurs phrases. Je vois dans cette reconnaissance plus un hommage qu'une raillerie. Leur ironie c'était ce rire qu'on s'arrache afin qu'il crève par sa flèche le trouble qui vous ferait pleurer à certains moments de trop profonde émotion. Hitler périra embrasé s'il s'est identifié à l'Allemagne ainsi que le

reconnaissent ses ennemis. À la même hauteur que Jeanne sur sa robe de suppliciée, il porte une plaie sanglante. (*Pf*, p. 184-185)

Jeanne d'Arc et Hitler saignent tous les deux exactement à la même hauteur. Ces saignements les unissent, de la même manière que ceux du narrateur et de Jean D. les liaient. Jeanne d'Arc saigne parce qu'elle est une femme, alors que le Führer saigne parce qu'il est castré. Le Hitler imaginé par Genet a les testicules mutilés. Sa blessure forme une rose comme le sang de Jeanne d'Arc sur sa robe. Le rapprochement entre le chef nazi et la Pucelle d'Orléans marque la relation entretenue entre l'histoire de la misère transmise par les femmes humiliées et l'histoire de la domination partagée par les hommes criminels. Dans la communauté du roman, nous avons constaté que les personnages liés à ces deux histoires sont les seuls qui connaissent le sens commun comme synthèse du sensible. Ils partagent cette capacité de comparer avec les autres leur lecture du monde et de s'inscrire au sein d'une tradition. Tandis que la France victorieuse de l'après-guerre se vante à grands fracas de son unité, nous comprenons qu'étrangement il n'y a pas plus reliés entre eux que les laissés pour compte, étrangers au sens commun en tant que rationalité commune. Jeanne d'Arc nous apparaît, en effet, dans le roman, semblable à Juliette. Elle se sacrifie obstinément pour son rôle, confié par Dieu, jusqu'à l'abnégation de soi. La sorcière est responsable de tout, mais surtout, comme Juliette, elle est capable de faire fi du mépris de la foule. Dans *Pompes funèbres*, la synthèse du sensible n'est possible que pour les personnages qui sont, comme Jeanne d'Arc et les miliciens, en mesure d'évoluer contre la rationalité commune.

5.2 Hitler : un chef illégitime devant ses propres lois

Avant de nous intéresser à Hitler, figure de proue de l'histoire de la domination amenée en France par Erik, examinons trois autres personnages historiques cités par le narrateur : Michel de Roumanie, Hermann Göring et Magnus Hirschfeld. Dans une scène de *Pompes funèbres*, Erik est comparé à l'image de Michel 1^{er} de Roumanie. Devenu roi à l'âge de quatre ans, après la fuite hors du pays de son père, Michel sera roi de juillet 1927 à juin 1930. Le retour de son père en Roumanie met fin à son règne. Il sera toutefois porté au trône à nouveau lorsqu'un parti roumain pro-nazi monte un coup d'état contre son père, Carol II, pour mettre le fils au pouvoir, le 6 septembre 1940. Le jeune roi n'est à peu de choses près que le pantin du régime d'Antonescu qui lui a offert le trône. Le narrateur distingue dans les yeux du souverain roumain des caractéristiques qui lui rappellent Erik :

En passant, son regard accrocha le portrait du roi Michel de Roumanie. Sur cette photo le visage jeune du souverain de dix-huit ans montrait cette tristesse que j'explique ainsi chez Erik : comme tous les autres garçons du Reich, Erik avait gardé sur le visage quelque chose des éclaboussures d'un foutre royal – une sorte de honte, de défloration, en même temps qu'un éclat vif et triomphant, opalin, et dont je crois distinguer le souvenir dans les gouttes de sueur de son front que je prenais pour des larmes de sperme transparent. (*Pf*, p. 185)

Les visages du souverain et d'Erik se mélangent l'un à l'autre. La honte et la tristesse qui se mêlent dans leur regard aux yeux bleus animés et fiers intriguent le narrateur. Certains traits que le narrateur distingue chez Michel de Roumanie lui rappellent le visage d'Erik couvert de sperme lors de sa défloration par le bourreau de Berlin, alors que l'Allemand et le Roumain devraient avoir plutôt le visage recouvert de sang, puisqu'ils appartiennent tous les deux à des pays qui ont orchestré les plus grands massacres de la Deuxième Guerre mondiale. Dans *Eichmann à Jérusalem*, Arendt dresse un portrait de la collaboration des pays d'Europe sur le plan de la déportation et de l'extermination des juifs. Alors que, pour Arendt, le Danemark se démarque en tant que pays le moins antisémite et le plus résistant aux demandes de l'envahisseur, il n'en est pas de même pour la Roumanie, qui constitue le pays européen le plus antisémite et le plus empressé à satisfaire les propositions de l'Allemagne. Le gouvernement Antonescu était d'ailleurs un étroit allié de l'Allemagne :

Contrairement aux gouvernements des autres pays des Balkans, le gouvernement roumain était très bien renseigné, dès le début, sur les massacres des Juifs à l'Est, et, même après que la Garde de fer eut été évincée du gouvernement à l'été 1941, les soldats roumains entamèrent un programme de massacres et de déportations « éclipsant jusqu'aux déchaînements de la Garde de fer à Bucarest » au moins de janvier – par sa pure horreur, ce programme est sans équivalent dans toute l'histoire effrayante des atrocités (Hilberg)²⁴⁰.

Les autorités roumaines ont même usé de leur propre stratégie pour exterminer les juifs. On entassait les juifs dans des trains qu'on laissait rouler pendant des jours entiers jusqu'à ce que les passagers soient morts de suffocation. Dans les camps de concentration sous la responsabilité du gouvernement roumain, « les atrocités étaient aussi plus complexes et plus

²⁴⁰ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, p. 343.

abominables que tout ce dont nous avons connaissance en Allemagne²⁴¹ ». Arendt rapporte qu'une lettre d'Eichmann de l'époque témoigne du fait qu'il était horrifié et apeuré par le « chaos sanglant²⁴² » qui se déroulait alors en Roumanie. Le jeune roi Michel 1^{er} était complice des atrocités commises sous son règne. Il n'est pas étonnant que son nom apparaisse dans *Pompes funèbres* puisque son destin s'apparente à celui des miliciens français et des jeunes soldats allemands. Il est aux premières loges de l'horreur dont il porte la responsabilité, mais sa participation lui a été imposée de l'extérieur. À la manière du gouvernement de Vichy qui transforme les jeunes bandits en policiers, le gouvernement Antonescu se sert du roi pour mettre en place sa stratégie collaboratrice.

En raison de la prédominance de l'homosexualité, il n'est pas étonnant de voir apparaître dans le roman le nom de Magnus Hirschfeld, médecin allemand et défenseur des droits des homosexuels :

L'Allemagne, assommée, titubante, se délivrait à peine de l'assoupissement profond et riche, de l'éblouissement, de l'asphyxie féconde en prodiges nouveaux où l'avaient plongée les parfums et les charmes émis lentement, lourdement par cet étrange pavot frisé, le docteur Magnus Hirschfeld. (*Pf*, p. 34)

Comparé à un « pavot », Hirschfeld n'est pas représenté de façon très flatteuse ; le narrateur insiste beaucoup sur son caractère somnifère. On devine que, pour lui, l'activisme scientifique de Hirschfeld n'a rien d'aussi séduisant que l'activisme révolutionnaire et violent d'un Jean D., par exemple. Dans le château de Loiret où séjourne Erik avant d'arriver à Paris, les amours homosexuels des soldats se déroulent entre les portraits de Hitler et de Hermann Göring : « Le portrait d'Hitler était dans le grand salon, collé sur une glace. Celui de Göring sur le mur d'en face, le regardait. Cette double présence gênait les amours et les exaspérait. » (*Pf*, p. 268-269) On le sait, Göring était un des hommes de main les plus importants de Hitler et le commandant en chef de l'armée de l'air (*Luffwaffe*) du Troisième Reich. Les portraits, placés l'un en face de l'autre, n'encouragent toutefois pas les relations entre les soldats

²⁴¹ *Ibid.*, p. 344.

²⁴² Lors de son procès, Eichmann insistait beaucoup sur ses capacités exceptionnelles d'organisation qui ont, selon lui, épargné aux juifs bien des souffrances. Un sens de l'organisation dont ne témoignaient pas les Roumains, trop empressés à son avis à tuer les juifs, alors que la solution finale n'avait pas encore été adoptée et qu'on cherchait toujours d'autres alternatives. *Ibid.*

allemands, puisque le narrateur précise qu'ils les embarrassent, alors que les portraits de meurtriers ajoutent un ton grave aux ébats en confirmant la généalogie allemande de l'homosexualité dans *Pompes funèbres*. Au lieu d'inscrire l'homosexualité au sein d'une lignée française et littéraire, au confluent des influences conjointes de Balzac et de Proust, comme l'évoque Marty dans *Bref séjour à Jérusalem*, Genet nous raconte une autre histoire où l'homosexualité provient de l'Allemagne.

Dans *Hitler. Le Führer et le peuple*, Joseph Peter Stern décrit le grand intérêt du chef nazi pour le Moyen Âge. Il aimait parler dans ses discours des empereurs médiévaux allemands. Genet ne compare pas le Führer à une de ses grandes figures allemandes préférées, il choisit une figure française, féminine de surcroît. Comme le souligne le narrateur, la comparaison avec Jeanne d'Arc constitue toutefois un hommage pour Hitler. Mais comme nous l'avons expliqué en décrivant la Jeanne d'Arc des antidreyfusards, il y a cette idée que Jeanne d'Arc est l'anti-juive par excellence. En se servant de la sainte de Lorraine, Genet place en effet les Allemands et les Français sur un pied d'égalité, comme antisémites, comme nationalistes et comme meurtriers. L'écrivain s'en prend à la France, en salissant une grande idole, en la présentant dans la souillure, et en la comparant à un des plus grands criminels de l'Histoire. Il s'en prend aussi à l'Allemagne, en féminisant la figure hitlérienne, alors que toute l'esthétique nazie souligne à grands traits l'indéniable masculinité des guerriers aryens. Le Hitler aux testicules mutilés est grotesque. Cependant, comme l'écrit Éric Marty : « Que Hitler soit par moments dans des configurations burlesques n'est en rien chez Genet le signe d'une quelconque condamnation. Chez Genet, le ridicule ne tue pas²⁴³. » Il apparaît d'ailleurs dans le roman sur la scène d'un « théâtre de la sexualité », pour reprendre l'expression de Sontag. Dans les films de Leni Riefenstahl, bien sûr, mais aussi, d'une autre manière, dans *Pompes funèbres*, Sontag reconnaît la dimension théâtrale du fascisme²⁴⁴. Alors que de jeunes soldats défilent dans les appartements du Führer, la castration de Hitler, dont la blessure permet la comparaison avec Jeanne d'Arc, est évoquée pour la première fois. Le spectacle érotique paraît pourtant laisser le chef indifférent :

²⁴³ Éric Marty, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2003, p. 105.

²⁴⁴ « Between sadomasochism and fascism there is a natural link. 'Fascism is theater', as Genet said. As is sadomasochistic sexuality : to be involved in sadomasochism is to take part in a sexual theater, a staging of sexuality ». Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 103.

Tous les hérauts en justaucorps de velours chargés de blasons, les porteurs d'étendards, de piques et d'oriflammes, les cavaliers, les chevaliers, les S.S., les jeunes hitlériens en culottes courtes, mollets nus, défilèrent, passant par la chambre, dans les appartements du Führer. Debout près de son lit, le visage et le corps dans l'ombre, sa main pâle appuyée sur l'oreiller au volant festonné, [Hitler] les regardait du fond de sa solitude. Sa castration l'avait coupé des humains. Ses joies ne sont pas les nôtres. Par respect le défilé s'exécutait dans le silence profond qu'on réserve aux malades. (Pf, p. 26)

Sa castration va de pair avec une absence de désir pour ces corps qui défilent devant lui, mais aussi pour le monde, une absence de désir pour ses propres soldats, bien mis, qui se préparent au combat. Sa proximité sexuelle avec la foule caractérise pourtant le personnage historique. Stern raconte comment Hitler organisait ses discours afin de miser sur une ambiance favorable aux passions sensuelles :

Plusieurs commentateurs ont noté l'atmosphère orgiaque créée en ces occasions, et des témoins contemporains ont décrit l'état d'épuisement de Hitler à l'issue des grandes séances publiques, en termes sexuels non équivoques. [...] Les discours sont toujours donnés le soir ; Hitler avait remarqué qu'à aucun autre moment de la journée, il n'était aussi loisible de conjurer l'atmosphère appropriée de tension et de fiévreuse expectative²⁴⁵.

Comme chef, il cherche à inspirer confiance, à soulever les passions des foules, mais aussi à produire un climat érotique. Stern distingue chez Hitler une rhétorique de l'authenticité. Lors de ses discours, il ne s'agit pas tant d'un acte théâtral, comme peuvent l'être les défilés nazis par exemple, que d'un moment où, par la prise de parole, Hitler se donne tout entier à la foule :

Etre authentique ne signifie pas tant être honnête envers soi-même que n'être soi, et rien que soi. Et qu'advient-il lorsque le moi est délabré, déchiré, assailli d'angoisse ? Eh bien, il faut lui rendre son intégrité, quitte à étaler ses plaies ! Et le mythe qui le restitue portera les stigmates de son origine²⁴⁶.

Hitler n'était pas naturellement un grand orateur. Stern cite par exemple un texte de Karl Tschuppik de 1927 dans lequel ce dernier énumère ses nombreuses faiblesses : une voix

²⁴⁵ J. P. Stern, *Hitler. Le Führer et le peuple*, traduit de l'anglais par Suzanne Lorne, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995 [1975], p. 64.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

pressée, une voix enrouée, un accent autrichien non viennois qui rappelle l'accent allemand de Bohême, un parler rocailleux, un art limité d'organiser son discours, une incapacité de donner à son allocution la moindre touche d'humour. Comme l'écrit Tshuppik, le succès de Hitler repose sur « sa capacité de donner corps et vie aux outrances du sentiment²⁴⁷ ». Ses déficiences oratoires lui permettent de dégager avec force une impression d'authenticité, de se montrer parfois « déchiré » tout en dégageant la pleine puissance de son sentiment.

Au sujet des discours de Hitler, le narrateur de *Pompes funèbres* nous dit : « Il est à remarquer que sa vie publique n'est qu'un torrent de cris. Un jaillissement. Une fontaine dont la limpidité est pure de toute autre pensée que le mouvement physique de la voix. » (Pf, p. 146) Les images du « jaillissement » et de la « fontaine » expriment à merveille cette idée que Hitler se laisse aller devant la foule, qu'il est authentique et qu'il exprime ses pensées sans filtre. Le chef qui se laisse aller à ses passions est hors du sens commun, entendu comme bon sens. Il se sert de sa démesure émotive pour asseoir sa domination sur le peuple. Lorsque Stern évoque « l'atmosphère orgiaque » qui entoure les discours de Hitler, il relate le fait qu'ils avaient lieu préférentiellement en soirée. La pénombre représente l'éclairage idéal pour ces allocutions. Dans *Pompes funèbres*, l'ambiance est aussi assez sombre. Comme l'écrit le narrateur, « [n]ous étions là, dans le brouillard du monde » (Pf, p. 36). Dans ce clair-obscur, les personnages de *Pompes funèbres* se mélangent entre eux et se confondent, comme le narrateur qui prend la place de ses personnages. Dans un autre passage du roman où il est question des discours de Hitler, le narrateur endosse d'ailleurs le rôle du Führer : « Le peuple allemand tout entier entrainé en transes en face de la célébration de mon propre mystère. » (Pf, p. 77) De la même manière que l'âme de Jean D. pouvait s'incarner dans divers avatars, le narrateur, qui contrôle aussi l'« opération magique », peut se confondre avec le Führer : « [Hitler] me représentait. » (Pf, p. 77) Ainsi, la castration d'Hitler, qui marque son identité dans le roman, devient à plusieurs reprises celle du narrateur : « Ma castration me force à une solitude glaciale et blanche. » (Pf, p. 146)

Tout comme l'ambiance de soirée favorise les tensions sexuelles, le brouillard de *Pompes funèbres* permet ces multiples incarnations, ces « inversions » entre les personnages

²⁴⁷ Ibid.

du roman, personnages qui ont précisément une sexualité d'« inverti ». Le brouillard, souligne Vannouvong, « est un élément perturbateur, métaphorisant le dérèglement de la société²⁴⁸ ». L'atmosphère ténébreuse est sans surprise associée à Erik, qui représente Hitler en sol français pour les personnages de Genet. Dans une scène, on voit d'abord Erik apparaître au narrateur dans la brume, debout dans un jardin²⁴⁹. Il ne s'agit pour le moment que d'une image furtive d'Erik qui apparaît parmi d'autres descriptions. Plus loin dans le roman, le narrateur revient à cette image :

Plus encore, ce que je retiens par la queue, avec mes dents et mes lèvres roses c'est un corps laiteux et fluide, un brouillard lumineux qui s'élève au-dessus de mon lit ou d'un gazon mouillé où je suis couché. Il est froid à mes lèvres, ainsi j'évite la volupté. C'est à travers ce brouillard glacé que se poursuivent mes amours qu'il voile. Les cheveux légers, fous, mais humides d'avoir accroché des gouttelettes de brume, après avoir marché dans la rosée, enlacés toujours, nous arrivâmes dans un bosquet, sous un hêtre à l'écorce rouge contre laquelle le bourreau me plaqua. Il m'y plaqua, mais tendrement, en riant comme s'il se fût agi d'un jeu, d'une amicale brimade. Pendant tout le trajet qu'il fit d'un pas long et très lourd, – presque botté, mêlé au pas aussi lourd et long d'Erik botté – dans le brouillard, du sentier au bord du lac, seul le bourreau parla. (*Pf*, p. 70)

Le brouillard est une occasion propice pour découvrir une nouvelle scène de la vie d'Erik. De même que dans le passage où celui-ci, se regardant dans la glace, raconte son passé au narrateur, dans ce lit où le gazon apparaît soudainement, c'est encore le passé d'Erik qui resurgit. On apprend que c'est aussi dans le brouillard que le jeune soldat allemand a rencontré le bourreau. Dans ce souvenir, le narrateur prend la place du soldat allemand, il s'investit physiquement dans son souvenir : « le bourreau me plaqua » (*Pf*, p. 70). Le brouillard de *Pompes funèbres* favorise la synthèse du sensible, puisqu'elle permet aux

²⁴⁸ Agnès Vannouvong, *op. cit.*, p. 281.

²⁴⁹ « Le brouillard était épais et si blanc qu'il éclairait presque le jardin. Les arbres étaient pris, immobiles, attentifs, blêmes, nus, capturés par un filet de cheveux ou par un chant de harpes. Une odeur de terre et de feuilles mortes faisait croire que tout n'était pas perdu. La journée verrait le règne de Dieu. Un cygne battit de l'aile sur un lac. Erik avait dix-huit ans, jeune hitlérien de garde dans le jardin, où il était assis au pied d'un arbre. Le fond de sa culotte de cheval (il se préparait à l'artillerie) étant doublé de cuir, il ne craignait pas l'humidité du gazon. Il fixait le brouillard. [...] Je devinais sous ses vêtements, sous sa chemise ouverte, une musculature formidable. Malgré sa masse et sa forme, par le brouillard il était allégé, ses contours étaient flous. » (*Pf*, p. 32)

personnages, honnis en raison de leur comportement sexuel, de se créer des espaces clandestins où ils peuvent échanger des expériences qui ne correspondent pas au destin commun de la société. En plongeant les gens dans le rêve, lors de ses discours, Hitler participait à les détacher du sens commun, entendu comme sens de la communauté. L'ambiance orgiaque et ténébreuse qui entoure le chef nazi, reprise chez Genet, montre comment Hitler favorisait paradoxalement le détachement des individus entre eux, tout en les détachant de la réalité autour d'eux. Par son jaillissement de paroles, il ne cherchait pas à leur faire comprendre la réalité, mais plutôt à les éblouir par une idéologie qu'il désirait inscrire au sein de la rationalité commune afin qu'elle constituât une vérité impossible à remettre en question.

Malgré sa castration, Hitler a un rôle érotique dans le roman. Il prend même part à certaines scènes sexuelles. Le narrateur va jusqu'à le présenter en tant que *sex-symbol* : « Hitler resplendit comme un Apollon. » (*Pf*, p. 162) Il est aussi question de tous les « beaux gosses » (*Pf*, p. 184) que Hitler voulait posséder et que, ne pouvant jamais arriver à les avoir tous, il « envoyait à la mort » (*Pf*, p. 184). Dans la scène sexuelle où Hitler est l'un des deux partenaires, ce n'est toutefois pas lui qui semble posséder l'autre puisque c'est Paulo, le frère de Jean D., qui sodomise Hitler. Il craint même en raison de son « membre [qui] était d'acier » (*Pf*, p. 164) de faire mal au Führer. Dans cette relation sexuelle, la position occupée par Hitler le soumet au Français : « Paulo prit des précautions et mit beaucoup de salive à sa bite, mais très vite il fut dominé par sa fonction de mâle. Il fonça jusqu'au fond. Il éprouva une grande joie à sentir le tressaillement de bonheur et à entendre la plainte heureuse de Madame. » (*Pf*, p. 164) Sous l'action de Paulo, Hitler est féminisé. Mais comme l'explique Agnès Vannouvong, « chez Genet, la passivité et l'activité sont des constructions qui ne recouvrent pas la différence des sexes. Elles entretiennent des relations de pouvoir, de droit et de possession que l'auteur théâtralise à l'excès²⁵⁰. » Ce n'est toutefois pas un de ses soldats allemands qui est chargé de lui donner du plaisir, c'est un Français. La nationalité de Paulo est placée au cœur de leur relation ; à travers Paulo, c'est la France qui sodomise Hitler :

Le Führer râlait doucement. Paulo fut heureux de donner du bonheur à un tel homme. Il pensa : « T'en veux de l'aut' ? et en fonçant : « Tiens mon

²⁵⁰ Agnès Vannouvong, *op.cit.*, p. 77.

chéri ». Soulevant encore ses reins, sans sortir du trou : « Du petit Français » et fonçant : « Encore un coup... C'est bon, ça te plaît ? Prends-en toujours ». Et chaque mouvement de va-et-vient dans l'œil de bronze, s'accompagnait mentalement d'une formule dont le lyrisme était dicté par le bonheur accordé. À peine eut-il une fois un léger ricanement, vite effacé, quand il pensa : « Çui-là, c'est la France qui te le met. » Hitler, une main sur sa queue et ses parties mutilées, sentait cette ardeur s'exalter, encore que chaque coup de bite arrachât un râle de bonheur. (*Pf*, p. 164-165)

Marty écrit que l'homosexualité de Hitler imaginée par Genet permet au personnage de s'inscrire plus profondément dans le mal : « La fascination de Genet pour Hitler tient à ce qu'il est au fond le meurtrier des meurtriers, une sorte de Caïn extrême, seul sujet qu'on ne peut trahir. Hitler, dans l'univers de Genet, appartient doublement au monde de Sodome et au monde de Caïn²⁵¹. » Hitler conjugue ainsi les domaines du mal admirés par le narrateur.

L'homosexualité n'était toutefois pas encouragée par le Troisième Reich, on le sait. Dans *Pompes funèbres*, Hitler ne respecte donc pas ses propres lois et pourrait être honni par sa communauté comme le sont les miliciens. Gary Schmidt relate, dans sa thèse intitulée *The Nazi Abduction of Ganymede : Representations of Male Homosexuality in Postwar German Literature*, que la condamnation de l'homosexualité par le parti nazi a été publicisée par deux événements majeurs avant la guerre : l'incendie du Reichstag et la nuit des longs couteaux²⁵². Survenu dans la nuit de 27 au 28 février 1933, l'incendie du Reichstag, le parlement allemand de Berlin, a été un moment important de la prise du pouvoir par les nazis. L'événement qui était, de toute évidence, une attaque contre le nouveau gouvernement a été le prétexte parfait pour Hitler de renforcer son pouvoir. Marinus van der Lubbe, un militant d'origine hollandaise anarcho-communiste, censément homosexuel, est accusé d'être l'incendiaire. Les nazis utilisent sa réputation d'homosexuel et de communiste pour faire passer auprès de la population sa condamnation à mort. Il meurt sous la guillotine le 10 janvier 1934. Le *Röhm-Putsch*, mieux connu en français comme la nuit des longs couteaux, s'est déroulé dans la nuit du 29 au 30 juin 1934. Hitler commande aux membres de la *Schutzstaffel* (SS), l'escadron de protection du régime, d'aller assassiner ceux de la *Sturmabteilung* (SA), la section d'assaut,

²⁵¹ Éric Marty, *Bref séjour à Jérusalem*, p. 104.

²⁵² Gary Schmidt, *The Nazi Abduction of Ganymede : Representations of Male Homosexuality in Postwar German Literature*, Saint Louis, Graduate School of Arts and Sciences of Washington University, mai 2000, p. 10-11.

commandée par Ernst Röhm, un ami de longue date de Hitler connu pour son homosexualité. Les pratiques homosexuelles qui avaient cours parmi les membres de la SA sont explicitement citées pour justifier le massacre.

Le 10 juin 1936, le régime se dote d'un organisme, le *Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung*, qui se consacre à la lutte contre l'homosexualité et contre les avortements. Le code pénal allemand prévoyait depuis 1871 une loi contre l'homosexualité masculine, mieux connue sous le nom du « Paragraphe 175²⁵³ ». C'est au nom de cet article du Code que les nazis ont envoyé de nombreux homosexuels dans les camps de concentration. Les déportés accusés d'homosexualité portaient un triangle rose (*der rosa Winkel*). Autour de 1931, l'homosexualité « connue²⁵⁴ » de Ernst Röhm, par des allusions discrètes à sa vie sexuelle dans son autobiographie publiée en 1928, notamment, et par ses prises de position publiques contre le Paragraphe 175, a servi à la gauche allemande pour attaquer le régime nazi²⁵⁵. C'est le cas, entre autres, du livre de Karl Jaspers, *Situation spirituelle de notre époque*, publié en 1931, où Jaspers, sans attaquer explicitement le parti, énonce les facteurs qui concourent à la perte spirituelle des Allemands et à leur aliénation : « Le bolchevisme et la "dialectique mécaniste du marxisme", l'athéisme, la bureaucratie et même l'homosexualité et la psychanalyse²⁵⁶. » En avril 1931, le *Münchener Post* entame une large campagne pour publiciser l'homosexualité de Röhm. Le parti nazi y est explicitement accusé de soutenir la *braune Haus der Homosexuellen* (maison brune des homosexuels)²⁵⁷.

Dans sa thèse, *Political Inversions : Homosexuality, Fascism & the Modernist Imaginary*, Andrew Hewitt s'est questionné sur l'homoérotisme qu'on associe aux nazis dans un régime politique où la condamnation des homosexuels est posée explicitement.

²⁵³ Le Paragraphe 175 condamnait l'homosexualité masculine et la zoophilie d'un même souffle : « Unnatural vice committed between two persons of the male sex or by people with animals is to be punished by imprisonment ». Eleanor Hancock, « 'Only the Real, the True, the Masculine Held Its Value' : Ernst Röhm, Masculinity, and Male Homosexuality », *Journal of the History of Sexuality*, volume 8, numéro 4, avril 1998, p. 617.

²⁵⁴ Eleanor Hancock écrit qu'il s'agit d'un « open secret ».

²⁵⁵ Selon Eleanor Hancock, les collègues de Röhm, dont Hitler, connaissaient son homosexualité depuis 1925.

²⁵⁶ JP Stern, *op. cit.*, p. 145.

²⁵⁷ La couleur brune est, rappelons-le, celle de l'uniforme des SA.

L'homoérotisme constitue la suggestion d'un désir homosexuel sans passage à l'acte, par le biais d'une image par exemple. *Pompes funèbres*, nous l'avons vu, n'appartient pas à ce registre. À la suite de Hewitt, Eleanor Hancock, dans « "Only the Real, the True, the Masculine Held its Value": Ernst Röhm, Masculinity, and Male Homosexuality », montre bien que Röhm, afin d'échapper à l'image de l'homosexuel féminisé, défend une conception très forte de la masculinité. Il développe une « politique de la masculinité » qui repose sur un idéal typiquement masculin et des valeurs dites masculines : le courage, l'honneur, l'honnêteté, l'obéissance et la camaraderie. Pour lui, le militaire représente à cet égard un homme exemplaire, au faîte de sa masculinité. Comme l'écrit Hancock, il use abondamment du nominatif allemand *Manneszucht*, mot composé de « *Zucht* », qui signifie discipline, et de « *Mann* », homme. Pour Röhm, la véritable discipline n'est toujours que masculine. La femme, associée à l'indiscipline, représente l'élément chaotique que la politique doit exclure pour fonctionner au meilleur de sa forme. Le pacifisme, valeur inadéquate dans le Troisième Reich, est associé au « Bolshevik Chaos²⁵⁸ ». Selon lui, l'absence des femmes favorise l'épanouissement de la masculinité, elle-même nécessaire à l'établissement d'un régime politique solide. Le gouvernement nazi, tel que le défend Röhm dans ses discours, doit à tout prix se détacher de tout ce qui serait « féminin ». Comme l'explique Hancock, le féminin va bien au-delà de la « femme » :

In Wilhelmine Germany, elites and intellectuals associated the feminine not only with women as such, but to political and social phenomena like democracy, socialism, revolution, and anarchy. By the 1920s the German Right came to associate the idea of an all-male political brotherhood with a sense of community, militarism, self-sacrifice, and charismatic leadership. Röhm was typical of his generation in the high value he placed on the masculine virtues and in the male social world he inhabited²⁵⁹.

La communauté idéale au sein du champ politique serait donc composée uniquement d'hommes. Elle serait un *Männerbund*.

Hancock raconte que la plupart des milieux homosexuels en Allemagne à la fin des années vingt étaient non politisés. Il existait toutefois deux groupes qui défendaient les droits

²⁵⁸ Eleanor Hancock, *loc. cit.*, p. 618.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 620.

des homosexuels : le BMR (*Bund für Menschenrecht*), auquel appartenait Röhm, et le WhK (*Wissenschaftlich-humanitäres Komitee*), fondé par le médecin juif Hirschfeld, personnage cité dans *Pompes funèbres*, nous l'avons déjà relevé. Pour le WhK, les homosexuels forment un troisième sexe, une nouvelle catégorie destinée d'abord aux hermaphrodites, qui sera ensuite appliquée aux transgenres et, plus tard, aux homosexuels. Avant la condamnation à mort de Marinus van der Lubbe et la nuit des longs couteaux, la position de Hitler sur la question de l'homosexualité n'était pas très claire. Il adoptait une position différente selon ses interlocuteurs :

Some Nazi leaders raised Röhm's homosexuality with Hitler and urged his dismissal. Hitler's response varied according to his audience. To those who showed themselves most homophobic and critical of Röhm, Hitler claimed either that Rohm was not homosexual or that Röhm had promised that these youthful indiscretions would not be repeated. (Both Franz Ritter von Horauf and Hans Zoberlein claimed that Röhm was engaged for a time in 1931 to corroborate Hitler's denials of his homosexuality.) To others, Hitler was the man of the world, indicating that he was not concerned about Röhm's sexual practices, as long as he did not molest children²⁶⁰.

Bien que l'homosexualité ait pu être « tolérée » par le gouvernement nazi, il n'en est pas de même pour la pédophilie, explicitement condamnée et souvent associée, à tort bien sûr, à l'homosexualité. Les hommes efféminés ne sont pas non plus tolérés par le régime guerrier qui défend une idée forte de la masculinité. Dans le film de Luchino Visconti, *La caduta degli dei* (*Les damnés*, 1969), où la nuit des longs couteaux est reconstituée, Martin von Essenbeck est un nazi fort peu exemplaire. Il n'est pas homosexuel, selon ce qu'on connaît de lui, mais il est à la fois un travesti et un pédophile. Sorti plusieurs années après *Pompes funèbres*, *Les damnés* est un film souvent évoqué lorsqu'il est question du roman de Genet. On mentionne aussi *Il portiere di notte* (*Le portier de nuit*, 1974) de Liliana Cavani. Le film de Visconti se déroule avant la guerre et celui de Cavani, dans l'après-guerre. L'exploration équivoque de la sexualité mise en parallèle avec une exploration tout aussi trouble du nazisme lient ces deux films italiens au roman de Genet. Dans *Les damnés*, il s'agit d'une tension sexuelle, sans passage à l'acte, que ressent Martin, jeune propriétaire d'usine membre des SS, face à une petite fille et puis face à sa mère, Sophie von Essenbeck. Il y a aussi la

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 631-632.

sexualité de l'oncle de Martin, Konstantin von Essenbeck, un membre des SA qui participe à des orgies homosexuelles. *Le portier de nuit* met en scène la relation érotique entre les deux protagonistes, Maximilian Theo Aldorfer, ancien SS, et Lucia Atherton, ancienne détenue d'un camp de concentration où travaillait l'Allemand qui avait abusé d'elle. Dans *Les damnés*, Konstantin von Essenbeck est condamné et mis à mort pour sa sexualité. Tandis que dans *Le portier de nuit*, Maximilian et Lucia se retirent du monde pour vivre leur relation sadomasochiste à l'abri des regards. La sexualité, dans *Pompes funèbres*, est aussi faite de jeux de pouvoir et d'isolement. Martin von Essenbeck, comme le Hitler de *Pompes funèbres*, demeure triomphant. Après le décès de son grand-père, il reçoit les commandes de l'usine familiale que tous – sa mère, son beau-père, certains de ces oncles – tentent de lui usurper. Il ne perd jamais le contrôle, même si son air efféminé et ses penchants sexuels le font paraître faible aux yeux de tous et, surtout, au regard de sa mère.

Le Hitler de *Pompes funèbres*, sodomisé par un Français au nom de son pays, ne demeure pas moins le véritable commandant. Après sa relation avec Paulo, il se pose la question « Suis-je bien sûr de *commander* au monde ? » (Pf, p. 189). Sa puissance n'en subit pourtant aucun préjudice : c'est le monde qui est humilié et non Hitler : « C'est ainsi que de sa chambre, de Berlin ou de Berchstengaden, arc-bouté, le ventre frappant leur dos, ses genoux le creux des leurs, Hitler émettait sur le monde humilié ses adolescents transfigurés. » (Pf, p. 299) La communauté est d'autant plus rabaissée que ce sont des adolescents et des jeunes adultes qui font respecter son autorité. Comme l'explique Scott Durham, dans son article « The Aesthetics and Politics of Virtuality in *Funeral Rites* », le Hitler imaginé par Genet tire son pouvoir de la faiblesse ; c'est à partir de celle-ci, à partir de la blessure, qu'il reçoit le courage nécessaire pour prendre les rênes du monde. Sans commettre de meurtre, acte qui représente le mal absolu, l'écrivain possède, comme Hitler, une connaissance intime du mal. C'est toutefois Hitler qui utilise les outils du poète, et non l'inverse :

Poète [Hitler] savait se servir du mal. Il serait fou de croire qu'il n'a pas vu que la morale selon les principes du cœur, des religions et des mœurs, n'est pas du côté d'un communisme plus ou moins égalitaire. Il détruisait pour détruire, il tuait pour tuer. L'institution nazie ne cherchait qu'à se dresser orgueilleusement dans le mal, ériger le mal en système et hausser tout un peuple, et soi-même au dessus du peuple, jusqu'à la solitude la plus austère. De la plus abominable condition des hommes, de la soumission

infamante et de la tyrannie, Hitler tirait des effets magnifiques par un truquage de l'orgueil que l'on nomme l'art. (*Pf*, p. 217)

Cette comparaison entre le poète et Hitler n'est pas anodine. Le narrateur de *Pompes funèbres* aime d'un amour passionné plusieurs personnages du roman. D'un côté, il admire les héros poussés par le sacrifice de soi : Jean D., Jeanne d'Arc et Juliette. Et de l'autre, il louange les sublimes bandits : Gilles de Rais, les miliciens, Erik et, bien sûr, Hitler. Si l'écrivain pourrait appartenir à l'un ou l'autre des groupes, son travail lui paraît plus près du second, donc plus près de Hitler que de Jean D. à qui le roman est pourtant offert. L'histoire de la domination, qui conduit à la transgression des lois de la communauté et à son renversement, se rapproche davantage de la littérature, telle que la conçoit le narrateur, que l'histoire de la misère. Mais Hitler qui domine la communauté est, dans le roman, par son homosexualité, au-dessus de ses propres règlements. Nous avons constaté qu'il est aussi détaché et isolé que les autres personnages. Comme le capitaine de la Milice, il commande sans se confronter au monde extérieur. Par ses discours, le chef nazi ne vise pas ainsi à se rapprocher de la foule ou à s'inclure dans le groupe, mais plutôt à produire du désordre et à exalter ses citoyens, comme le font aussi les jeunes miliciens. Il profite de la sortie du sens commun qui affecte sa communauté.

6. Le sens commun préservé par les exclus

Pompes funèbres s'ouvre aux lendemains de la Libération et les grandes manchettes, citées par le narrateur, semblent constituer la voix de la communauté. En étudiant la société du roman, nous avons constaté que les personnages principaux sont tous exclus de la forte France victorieuse qui porte cette voix. Même s'ils appartiennent à des groupes, ils sont des êtres « désolés », pour reprendre la distinction entre la solitude et la désolation établie par Arendt. Les miliciens, Paulo, Riton, Pierrot et même le capitaine, dont nous avons peu parlé, sont seuls parmi les autres. Jean D. incarne à lui seul la résistance pendant l'Occupation ; nous ne lui connaissons pas d'alliés. Erik, Gisèle et Juliette habitent ensemble, mais ils vivent des existences séparées. Les deux figures historiques, Jeanne d'Arc et Hitler, sont aussi complètement détachées du reste du monde, même si le chef nazi s'efforce de le dominer. Pour sa part, le bourreau de Berlin, qui met à mort les condamnés, est confiné dans la solitude que lui impose son rôle terrible dans la communauté. Le narrateur raconte qu'il se retire, quant à lui, dans un monastère afin de se remémorer son passé. Il écrit à partir de cet

isolement et fait le lien entre les personnages séparés des autres en s'appropriant leur identité. En les observant et en se mêlant à eux, il s'aperçoit qu'un réseau s'est constitué clandestinement et qu'au sein de celui-ci, une histoire de la domination se transmet grâce au sens commun en tant que partage du sensible. Même s'ils se désintéressent de la communauté, les miliciens, Erik, le bourreau de Berlin et Hitler partagent entre eux leur expérience et permettent ainsi la survie d'une nouvelle tradition fondée sur la trahison. Pour le narrateur, le point de vue des miliciens, devenus monstrueux et maudits par la foule, est essentiel pour raconter la période de la Libération. Alors que Céline doit raconter à partir de son exclusion de la communauté, Genet, lui, commence son livre en recherchant le regard que ces miliciens posent sur le monde. En s'intéressant à eux, il s'est détaché à sa manière du sens commun puisqu'il s'intéresse au mal que ceux-ci représentent.

Au lieu de rendre compte des montagnes de corps massacrés par les Allemands qui fuient la France, le narrateur choisit de faire l'éloge de son ancien amant, héros de la Libération. Tandis que l'hommage au mort fait en effet partie d'un sens commun entendu comme sens de la communauté, celui du narrateur est démesuré puisqu'il s'adresse à une seule victime en ignorant délibérément l'ensemble des autres victimes. Qui plus est, même si le narrateur affirme consacrer son livre à Jean D., son attention se tourne bientôt vers Erik et Riton. De toute évidence, le narrateur écrit plutôt à la gloire des miliciens, puisque personne d'autre que lui ne pourrait se résoudre à rendre pareil hommage. Il voit en Riton, le présumé assassin, honni et ridiculisé par la foule, le plus beau souvenir encore vivant qu'il pourrait détenir de son amant. Bien qu'il reconnaisse le courage des résistants, qui incarnent un mouvement inédit, son intérêt se tourne, après sa découverte de Riton dans la salle de cinéma, vers la Milice française qui est le prolongement logique des jeunesses hitlériennes en Allemagne. Il veut aller contre l'opinion générale, contre la rationalité commune, en s'intéressant à celui qui est le plus méprisé. Il constate par le rire des spectateurs dans la salle de cinéma que la communauté se reconstruit grâce à Riton. Alors que le narrateur recherche la rupture avec la foule, il prétend parfois regretter son détachement, à l'instar de Riton qui se désole de ne pas savoir pleurer. Par leurs regrets, le narrateur et Riton manifestent leur connaissance intime de la société. Alors que le refus du sens commun, en tant que rationalité commune, définit le narrateur et l'attache à la majorité de ses personnages, ceux-ci se

démarquent par leur bon sens qui leur confère une capacité d'évaluer leur relation au monde avec une juste mesure. Leurs gestes de rupture ne sont jamais irréfléchis. Les miliciens sont toutefois inconscients du fait que, par la trahison, ils deviennent gardiens du sens commun, puisqu'ils sont les seuls dans le roman capables de comparer et de partager leur expérience. Pour le narrateur, le traître à sa nation devient paradoxalement un héros qui porte atteinte à la communauté tout en lui permettant de se reconstituer sans nier la catastrophe.

Quatre éléments principaux fondent l'amour du narrateur pour la Milice : le non-respect des jeunes hommes pour la patrie, la logique de la trahison qu'ils mettent en œuvre, d'ailleurs poussée à l'extrême par Riton et Pierrot, la synthèse des contraires qui fait des criminels des policiers, et leurs agissements chaotiques qu'il envisage comme une possibilité de transformation du monde. Le capitaine de la Milice, fier de servir la France contrairement à ses recrues, constitue l'unique représentant de la logique collaboratrice, soutenue par Laval dans *D'un château l'autre*, voulant qu'on n'ait agi que dans l'intérêt de son pays. Paulo se retrouve pourtant dans la Milice par dépit. L'enfant cruel s'est laissé porter par les événements et a joint les rangs de la seule organisation qui voulait de lui. Il se révèle néanmoins un employé d'un sérieux exemplaire et un travailleur acharné. L'arrivée de Riton ne tient pas du hasard comme celle de Paulo, puisqu'un événement déterminant le pousse à rejoindre le groupe : le meurtre du chat. Après ce jour, il ne peut que trouver refuge auprès des monstres. À la fin de la guerre, Riton veut commettre le plus de dégâts possibles et assassine peut-être Jean D. – cela n'est jamais confirmé – lorsqu'il vide ses chargeurs sur les barricades. Le narrateur, en le comparant à un edelweiss puis à un lis, le blanchit néanmoins de ses crimes. Le jeune Pierrot, obstiné et un peu idiot, endosse aussi l'étoffe du traître en dénonçant ses collègues miliciens. Riton et Pierrot rendent ainsi hommage à la Milice en portant sa logique jusqu'au bout.

Alors que les Miliciens endossent le rôle des coupables, Juliette se voit confier celui de l'innocente. N'eût été la mort de sa fille, elle aurait continué d'évoluer en retrait de l'Histoire. Sa droiture ordinaire de femme soumise la pousse à suivre le cortège funèbre avec fierté et abandon. Malgré elle, elle usurpe le rôle de la mère valorisée sous Vichy, même si elle ne correspond pas du tout au modèle. Bien qu'elle soit obstinée dans son travail au point de s'oublier elle-même, elle est humiliée par son entourage : le narrateur, sa maîtresse et,

d'une certaine façon, ses violeurs. Jean D. aussi la prenait en pitié. Comme la marguerite qu'elle dépose sur la tombe de sa fille, Juliette est aussi vivace que banale; elle ne se laisse pas abattre par l'adversité. À l'image de la bonne, Jeanne d'Arc constitue également une sacrifiée par sa condamnation à mort sur le bûcher. Maintes fois récupérée dans l'histoire de la France, elle est utilisée autant par les collaborateurs que par les résistants. Dans le roman, elle est surtout la sorcière et l'inspirée, qui se démène avec ses saignements et qui sera dévoilée lorsque sa robe sera consumée. Dans un rapprochement stupéfiant, Hitler, en plus d'être dominé dans les jeux sexuels par un Français, est également comparé à la jeune bergère de Domrémy en raison de la rose rouillée qu'ils portent tous les deux. Même si l'homosexualité est condamnée sous le Troisième Reich, le chef nazi endosse le rôle du sodomite dans *Pompes funèbres*. Semblable à l'atmosphère orgiaque des discours de Hitler, l'image du brouillard, qui est toujours à proximité des personnages allemands, est propice aux inversions.

Bien qu'il n'y ait pas d'activité politique dans la société du roman, les personnages sont presque exclusivement en relation les uns avec les autres à travers des jeux de pouvoir. Entre Hitler et Paulo, le bourreau de Berlin et Erik, et, plus tard, Erik et Riton, les rôles se renversent. L'aîné domine d'abord, puis le plus jeune prend sa place, souvent en trahissant son mentor. Lorsque Pierrot, un milicien sans particularité, trahit tous ses collègues, il se produit un pareil renversement. La bonne est le seul personnage entièrement soumis; elle obéit à sa maîtresse et aux fossoyeurs qui l'agressent. Nous avons observé à travers ces différents rapports que des échanges entre les personnages avaient lieu, et qu'ils arrivaient à partager leur expérience du monde. Nous avons vu que le sensible commun engageait la synthèse des perceptions sensorielles, afin de les comparer avec celles d'autrui. Même si *Pompes funèbres* n'offre pas la même attention que *D'un château l'autre* aux cinq sens, les échanges se produisent toujours à travers les corps. Un partage d'expérience a bel et bien lieu : du bourreau à Erik, d'Erik à Riton, peut-être d'Erik à Jean D., de Hitler à Paulo, du narrateur à Jean D., du chat à Riton, de la mère mendicante à sa fille Juliette. Si cet échange d'expérience donne à croire qu'un sensible commun existe entre les personnages du roman, nous avons remarqué que plusieurs d'entre eux savaient faire preuve de bon sens. Malgré la volonté des miliciens de provoquer le désordre, ils ne sont pas eux-mêmes, nous l'avons

montré, des personnages aux prises avec des passions violentes. Bien au contraire, puisque Paulo et Riton se distinguent par leur caractère raisonnable et sévère. Ils sont ainsi à l'opposé de l'excitation qui soulève la foule, ainsi que de l'opinion du groupe ou la rationalité commune, et ils sont fort différents du corps chaud et exalté des libérateurs de Paris qui célèbre l'unité de la France triomphante. Semblables à eux, Jean D. et Juliette sont également des êtres graves qui poussent ces traits à l'extrême : le premier dans le sacrifice, et la seconde dans l'abnégation de soi.

Il existe dans le roman un autre rapport de force fondamental : celui qui oppose les Résistants, unis et forts aux jours de la Libération, aux miliciens, qui se trahissent entre eux en plus de déshonorer la communauté. Nous avons expliqué dans les chapitres précédents que, pour Arendt, le chef nazi est isolé par les différents paliers de son organisation complexe qui le détache de la réalité. À partir de son retrait, il arrive néanmoins à donner ses ordres qui auront des conséquences funestes. Le personnage de Hitler, occupé par ses jeux sexuels et impatient de se soumettre à un jeune Français, illustre par la caricature la position de celui qui dirigeait l'Allemagne au moment de la guerre. C'est par ce caractère isolé du chef extirpé de la réalité qu'Arendt, rappelons-nous, définit le régime totalitaire. Nous avons démontré qu'il existait un bon sens chez plusieurs personnages et qu'une transmission d'expérience était même possible entre certains individus. Malgré tout, les personnages sont tous isolés lorsque surviennent dans leur vie des événements qui seront déterminants. Jean D. paraît faire cavalier seul dans le mouvement de résistance; Paulo se trouve seul lorsqu'il rencontre Hitler; Riton est seul lorsqu'il tue le chat; Riton est sans allié lorsqu'il se fait violer par les Allemands, et ce, malgré la présence d'Erik, qui ne vient pas en aide à son amant; Pierrot n'a pas l'occasion de discuter avec un de ses collègues lorsqu'on lui demande de trahir les miliciens; Juliette est isolée dans la maison de sa maîtresse et elle ne reçoit l'aide de personne lors de son viol. Même Jeanne d'Arc est complètement détachée de tous avant d'être amenée au bûcher. Bien que le narrateur célinien soit rejeté par tous, il n'évolue pas dans le monde avec un tel écart par rapport aux autres. En plus de sa femme, de son ami Le Vigan et de son chat qui le suivent dans les ruines de l'Allemagne, ses éditeurs, qu'il critique violemment, demeurent à ses côtés. Le détachement de Céline est mis au service de l'observation et de la réflexion. Au contraire, l'isolement des personnages de *Pompes funèbres*, en plus de

concourir à leur perte, reconduit celle qui concerne le monde; mais il porte en même temps une tradition de trahison qui pourrait le renverser.

CONCLUSION

LE SENS COMMUN POUR APPRÉHENDER LES DÉSASTRES

Dans un entretien télévisé accordé à Thilo Koch en 1964, Arendt, qui s'explique sur son livre *Eichmann à Jérusalem*, pose la question que nous avons mise en exergue de notre introduction : « La catastrophe fut lourde de conséquences. Mais était-elle pour autant lourde de significations ? » Par son concept de la banalité du mal, elle désire précisément montrer que la Deuxième Guerre mondiale, comme d'autres désordres meurtriers, a sans doute engendré de nouveaux dangers, sans qu'il n'y ait cependant de production de sens inédite. Ce fut tout le contraire après le tremblement de terre de Lisbonne, puisque l'événement a donné naissance à des discours, apologues et raisonnements jusqu'alors inconnus.

William Marx, dans *L'adieu à la littérature*, raconte d'ailleurs l'histoire d'une dévalorisation des œuvres littéraires qui s'amorce avec cette catastrophe naturelle et qui atteint son apogée après Auschwitz. La fragilisation de la littérature qu'il retrace l'amène à constater qu'au XX^e siècle « [l]es désastres humains tournèrent en désastre du langage²⁶¹ ». Marx formule cette observation en évoquant notamment la célèbre sentence d'Adorno selon laquelle il serait barbare d'écrire un poème après que le monde a été confronté aux camps de la mort. Par cette affirmation, le philosophe allemand soulevait un doute quant à la possibilité pour la littérature, et plus spécialement pour la poésie, de rendre compte du bouleversement causé par l'événement sans reconduire les idéologies qui l'ont engendré et sans trahir la

²⁶¹ William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005, p. 13.

souffrance des victimes²⁶². En prenant l'exemple de la LTI, nous avons analysé un désastre du langage que Marx n'aborde pas dans son ouvrage et qui se déroule dès la prise de pouvoir de Hitler. La menace que les Nazis font peser sur le langage n'est pas moindre que celle qui découle de la découverte des camps de concentration. Ce désastre concerne plus directement les œuvres de notre corpus, puisque les œuvres littéraires qui participent, comme le font celles de Céline et de Genet, à mettre en mots ce qui échappe au langage ordinaire contribuent à mettre en échec l'attaque du totalitarisme nazi contre le langage. La catastrophe orchestrée par le Führer, si elle n'est pas lourde de significations nouvelles, avait néanmoins pour visée de supprimer systématiquement de nombreuses significations en plus de détruire des vies humaines. Au-delà de la possibilité offerte par toute œuvre littéraire qui repousse les limites du langage, les romans de Céline et de Genet, en maintenant jusque dans les situations les plus précaires un sens de la communauté et en refusant le caractère factice de l'unité française à la fin de la guerre, parviennent à contrarier à leur manière l'attaque du nazisme contre la communauté.

Bien que nous ayons décidé d'aborder la question du sens commun à travers deux romans qui racontaient la Libération en France, la réflexion sur le sens commun n'est pas propre à la guerre et à sa représentation dans les œuvres littéraires. Nous aurions pu faire abstraction de ce contexte et entamer une réflexion autour d'une problématique voisine à partir d'œuvres provenant d'horizons différents. La question du sens commun, qui concerne la sociabilité des individus et leur relation avec la réalité, se glisse inévitablement au sein d'une multitude de textes, comme elle le fait de façon importante dans *D'un château l'autre* et *Pompes funèbres*, et ce, du fait que la littérature fasse tout entendre, même ce qui est destiné à ne pas être perceptible. Le modèle, que nous avons construit au premier chapitre en analysant l'équivoque du sens commun, pourrait être utilisé pour examiner cette question au

²⁶² Cette déclaration d'Adorno a été publiée pour la première fois dans *Prismes* en 1955 : « Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » Theodor W. Adorno, *Prismes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, 2003 [1955], p. 26. Adorno l'a réécrite et nuancée dans plusieurs textes postérieurs. Citons parmi ceux-ci les articles de *Notes sur la littérature*, *La Dialectique négative* (1966) et les cours rassemblés sous le titre de *Métaphysique. Concept et problème*.

sein de corpus bien distincts. Le sens commun concerne, selon ses acceptions, trois dimensions fondamentales qui touchent la relation de l'homme à sa société et, de façon plus large, à son univers : la perception sensible (synthèse du sensible), la perception intellectuelle (bon sens et sens de la communauté) et la signification (rationalité commune). Nos romans, qui racontent la période de la Libération, rassemblent cependant de manière exemplaire ces trois dimensions, essentielles au concept. La guerre qui « transmue les hommes en micros bruissants²⁶³ », pour reprendre l'image de Philippe Muray, permet d'autant mieux de faire entendre les tensions et les déchirements au sein du tissu social. Ainsi, puisque la catastrophe, lourde de conséquences, bouleverse de façon importante l'expérience sensible des individus, le sens commun constitue une notion particulièrement pertinente afin de mettre en lumière l'effet de la guerre sur la société de nos romans.

Avant de voir comment nos romans ont enrichi les différentes formes de sens commun que nous avons relevées, il importe de revenir sur quelques personnages que nous avons étudiés, et les comparer. Deux figures de monstre de la Deuxième Guerre mondiale émergeaient dans nos romans : Petiot chez Céline et Hitler chez Genet. Les origines du mal sont, par contre, antérieures à ces personnages : chez l'un, elles proviennent des débuts de l'humanité, chez l'autre, elles apparaissent avec Gilles de Rais et survivent dans les fleurs de genêts. Un aspect de la réflexion d'Arendt sur Eichmann, que nous n'avons pas évoqué jusqu'ici, nous apparaît essentiel pour penser ces figures. On raconte dans les textes de présentation de l'édition française que l'idée du « petit Eichmann intérieur » a été souvent évoquée lors de la publication d'*Eichmann à Jérusalem* pour illustrer la banalité du mal. Pour Arendt, une telle notion apparaît comme une mauvaise lecture de ses thèses : « Et je considère comme tout aussi intolérable le récent bavardage sur l'"Eichmann au fond de nous", comme si chacun, ne serait-ce que parce qu'il est homme, recelait inéluctablement un "Eichmann" en lui²⁶⁴. » Bien que nous soyons tous capables de commettre le mal, pour Arendt, il est bien important de spécifier que nous ne portons pas tous en nous le potentiel monstrueux qui a permis à Eichmann de devenir ce qu'il est. Le haut fonctionnaire allemand a évolué dans un contexte particulier de l'Histoire qui a contribué à faire de lui ce qu'il est

²⁶³ Philippe Muray, *op. cit.*, p. 77.

²⁶⁴ Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme*, p. 1410.

devenu. Pour leur part, Céline et Genet défendent une idée similaire au « petit Eichmann intérieur » dans leurs œuvres. La figure de Petiot, comme celle de Landru, y sont transformées en étalons et permettent de mesurer le mal et d'autoriser des comparaisons entre les individus. Chez Céline, comme chez Genet, le cadre fictionnel permet de creuser l'intuition, fautive dans la perspective d'Arendt, que, du simple fait de son humanité, chacun porte en lui un peu de ces tueurs légendaires. Au petit Eichmann intérieur s'ajoutent le Landru, le Petiot et le Hitler intérieurs. Ceux-ci ont tous les trois le pouvoir d'attirer les foules. Pour Genet, Hitler sert de surcroît la poésie par ses actions meurtrières, tout comme l'officier allemand qui a ordonné le massacre d'Oradour-sur-Glane devient un poète par son geste²⁶⁵. Dans *D'un château l'autre*, le tueur en série est comparé à l'écrivain dans la mesure où, comme lui, il s'évertue à élaborer des stratagèmes afin d'attirer ses victimes et ensuite se débarrasser de leur cadavre. Dans la conception de la littérature de Céline et de Genet, l'écrivain a certainement, encore plus que les autres individus, un petit Petiot ou un petit Hitler au fond de lui.

Dans *Pompes funèbres*, le faste des monstres, celui de Hitler et du bourreau de Berlin, contraste par ailleurs avec la modestie et la pudeur du héros qu'est Jean D. Décrits avec méfiance dans *D'un château l'autre*, les bienfaiteurs, seuls personnages aussi vertueux que le Jean D. de Genet, sont accusés de faire de leur bonté des coups d'éclat à la manière des figures du mal. Au contraire, le jeune communiste au visage doux et pâle œuvre en secret : personne ne se doute de son caractère sévère et de son acharnement au travail. Jean D., dans *Pompes funèbres*, constitue une véritable source d'inspiration. Même s'il a vécu seul ses succès, sa mémoire est préservée par plusieurs personnes et s'incarne sous différentes formes. Quoique les bienfaiteurs chez Céline ne soient pas des personnages qui agissent comme des rassembleurs dans la communauté, le fantôme de Louise Michel, qui apparaît brièvement dans *D'un château l'autre*, représente néanmoins une forme d'espoir. La Vierge rouge, incarnée par une comédienne, rappelle au monde la possibilité d'un peuple tout-puissant, qui n'est pas le peuple hargneux de la Libération que dépeint le narrateur. Elle apparaît, sur la scène, de manière furtive et évanescence comme une image insaisissable du passé offerte à

²⁶⁵ « On me dit que l'officier allemand qui commanda le carnage d'Oradour avait un visage assez doux, plutôt sympathique. Il a fait ce qu'il a pu – beaucoup – pour la poésie. [...] J'aime et respecte cet officier. » (Pf, p. 262)

l'avenir. Pour sa part, la Pucelle d'Orléans de *Pompes funèbres* ne ressemble en rien à l'hurleuse blafarde de Céline. La Jeanne d'Arc de Genet personnifie un peuple défait, retourné contre lui-même. Alors que la communarde en colère surplombe le monde, la pauvre bergerette, condamnée à mort, se prépare à périr dans les flammes qui, en brûlant sa robe – prétendent les bourreaux –, dévoileront enfin à la communauté la vérité sur sa personne. Comme nous l'avons observé, Jeanne d'Arc ne constitue pas un symbole univoque, puisqu'elle est plutôt une figure sur laquelle on peut projeter des idéologies diverses, voire contradictoires. Chez Genet, elle est une sorcière et une inspirée, qui dessine avec son sang aussi bien des pentacles que des symboles religieux. Liée à Hitler par sa blessure, Jeanne d'Arc n'est pas comme la Louise Michel de Céline une image évanescence d'un passé révolu ; elle constitue plutôt le symbole d'une humiliation contemporaine à la période de la Deuxième Guerre mondiale.

Bien que le peuple se soit retourné contre lui-même chez Genet, les services funèbres fonctionnent toutefois à plein régime et les fossoyeurs sont occupés à enterrer les dépouilles. Dans *D'un château l'autre*, le narrateur aperçoit un bateau-mouche fantomatique qui se charge d'embarquer les morts qui traînent encore sur la terre. Il a l'impression d'être le seul à voir le navire, qui, comme la Vierge rouge, provient d'une époque antérieure pour effectuer une tâche dont la société, dérégulée par la guerre, n'est plus en mesure de s'acquitter. L'embarcation spectrale est le signe d'une perturbation au sein de la communauté du roman. Les fossoyeurs de Genet, au contraire de la Publique qui agit secrètement, sont bruyants, fêtards et violents. Ils jouissent sans gêne de leur rôle essentiel à la Libération et en profitent pour violer en toute impunité Juliette le jour des funérailles de sa fille. La victime accepte la violence des croque-morts puisqu'elle pense, selon un raisonnement tordu, que cette souffrance constitue une douleur qui s'inscrit dans la poursuite des rites funèbres. Alors que les fossoyeurs s'amusent et prétendent que « c'est jamais grave la mort » (*Pf*, p. 195), le narrateur celineen perçoit avec gravité l'arrivée du bateau-mouche. Les âmes perdues, qui embarquent dans le navire comme sur une arche de Noé, devront rencontrer Caron, le nocher des enfers et payer cher leur passage vers l'au-delà. La Publique assure, au demeurant, un travail hygiénique, comme celui des femmes de ménage. Ces dernières tiennent le monde entre leurs mains puisqu'elles passent derrière les puissants pour s'assurer que tout est propre

et bien en ordre. Elles sont des travailleuses non politisées, comme les fossoyeurs de Genet, mais contrairement à eux, elles s'astreignent à leurs tâches répétitives en silence et avec pudeur. Disciples de Semmelweis sans le savoir, elles représentent une institution invisible et stable qui maintient une relation concrète avec le monde. Dans *D'un château l'autre*, les femmes de ménage comme les accoucheuses contribuent à la transmission d'un savoir pratique. Quoique Louise Michel soit une source d'inspiration, il faut plutôt compter sur ces ouvrières pour s'assurer qu'une suite du monde soit possible pour tous.

Nous avons vu que les trois différents sens commun – la synthèse du sensible, le sens de la communauté et la rationalité commune –, ainsi que les quatre idées qui en découlent – le fondement du monde commun, l'instinct critique, le sens du réel et le sens commun antitotalitaire – sont présents dans nos deux romans. Alors que chez Céline nous avons rencontré plusieurs personnages aux sens déficients – la vue ou l'ouïe notamment – enfermés dans leur lecture du monde, le réseau d'homosexuels de *Pompes funèbres* rassemble les passeurs et les protecteurs d'un sens commun entendu comme synthèse du sensible. Le texte de Genet nous a permis de déceler qu'il existait plusieurs possibilités de transmission dans une communauté. Tandis que la bonne s'inscrit dans la lignée des vaincus et que la France triomphante écrit l'histoire des vainqueurs, les miliciens, exclus du monde commun, parviennent à partager entre eux leurs expériences du monde et permettent ainsi la survie d'une logique de la trahison de la tradition. Contrairement à l'histoire des vainqueurs qui se construit dans une continuité, celle préservée par les criminels permet le renversement du monde actuel. Ils ne seront pas ceux qui mèneront le monde vers une révolution, puisqu'ils ne s'y intéressent pas, mais ils protègent néanmoins, inconsciemment, tout ce qui est nécessaire pour mener vers elle. Bien que le peuple soit défait et retourné contre lui-même chez Genet, il n'en porte pas moins les conditions de possibilité d'un renversement de l'ordre du monde. Par ailleurs, avec Benjamin, nous avons vu que le conte assurait un lien avec les expériences du passé et de l'ailleurs et que, dans *D'un château l'autre*, le sens de la communauté se révélait précisément apte à persister dans le temps et au sein de différents lieux comme le fait la figure de la Vierge rouge. L'hurleuse blafarde qui incarne un peuple autrefois tout-puissant rappelle que le bon sens existe et est préservé par les institutions anonymes comme celles des femmes de ménage et des médecins qui se sacrifient pour le monde sans recevoir de grands

honneurs comme les bienfaiteurs et les écrivains. Ils n'auront jamais non plus la popularité des meurtriers médiatisés. Les romans de Céline et Genet se positionnent tous deux contre la rationalité commune et l'opinion de la foule. Nous avons toutefois découvert à leur lecture qu'il n'y avait pas d'équivalence absolue entre le rejet de l'opinion publique et le refus du sens commun. La mise en doute de la rationalité commune ne signifie pas une négation radicale de toutes formes de sens commun, puisque la littérature peut permettre de trouver les sources d'un sens commun moins apparent qui échappe de ce fait aux discours dominants. La notion de sens commun est en cela essentielle pour appréhender ce qui reste de l'expérience après les désastres.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Céline, Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1956], 439 p.

Genet, Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2003 [1953], 307 p.

Corpus périphérique

Céline, Louis-Ferdinand, *Semmelweis*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007 [1924], 121 p.

_____, « Hommage à Zola » [1936], *L'Herne*, Louis-Ferdinand Céline, Paris, L'Herne, 1972, pp. 22-24.

_____, *Mea Culpa*, Henri Godard [éd.], Tusson, Du Lérot, 2011 [1936], 106 p.

_____, « À l'agité du bocal » [1948], *L'Herne*. Louis-Ferdinand Céline, Paris, L'Herne, 1972, pp. 36-38.

_____, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1952-1954], 632 p.

_____, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1955], 123 p.

_____, *Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1960], 625 p.

_____, *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1969], 307 p.

_____, *Lettres des années noires*, Philippe Alméras [éd.], Paris, Berg International éditeurs, coll. « Faits et Représentations », 1994, 140 p.

_____, *Lettres à la N.R.F.*, Pascal Fouché [éd.], Paris, Gallimard, 1991, 617 p.

Genet, Jean, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1946], 375 p.

_____, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1948], 376 p.

_____, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1949], 375 p.

_____, « L'enfant criminel », *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Gallimard, 1952, pp. 377-393.

_____, *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1981 [1953], 247 p.

_____, *Un Captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1995, 610 p.

_____, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991, 425 p.

_____, *Le condamné à mort et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, 129 p.

_____, *Théâtre complet*, Michel Corvin et Albert Dichy [éds.], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 1463 p.

Études sur le corpus

Céline

Alliot, David et François Marchetti, *Céline au Danemark*, Paris, Éditions du Rocher, 2008, 119 p.

Alméras, Philippe, *Céline : entre haines et passion*, Paris, Laffont, coll. « Biographies sans masque », 1994, 476 p.

Becker, Otto H., « Nouvelles perspectives sur le gouvernement de Vichy et L.-F. Céline, à partir de sources locales », *Études céliniennes*, n° 3, automne 2007, 164 p.

Bénard, Johanne, *L'inter-dit célinien : lecture autobiographique de l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Montréal, éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 2000, 391 p.

Boulanger, Julie, « Céline héros de l'après-coup », *@analyses, Dossiers, Héroïsme et littérature, Héros sartriens et anti-sartriens*, 2006, en ligne, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=60>.

Buin, Yves, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2009, 467 p.

Cliche, Anne Éline, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », *Figura : Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2005, pp. 59-113.

Dambre, Marc, « Nimier pour Céline. La campagne de 57 », *Infini*, n° 22, 1988, pp. 56-61.

Décarie, David, « Un assassin-écrivain : poétique métaphorique et interfiguralité dans la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline », *Roman 20-50*, n° 37, juin 2004, pp. 103-114.

Flambard-Weisbart, Véronique, « Mémoire collective et mémoire individuelle : l'émotion dans la trilogie célinienne », *Romance Languages Annual*, n° 5, 1993, pp. 29-32.

Fouché, Pascal, *Céline, « Ça a débuté comme ça »*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2001, 127 p.

Gibault, François, *Céline 1944-1961 : cavalier de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1985, 474 p.

Godard, Henri, « Préface » et « Notice », dans Louis-Ferdinand Céline, *Romans II*, Henri Godard [éd.], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, 1272 p.

_____, *La poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985, 474 p.

_____, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, 143 p.

_____, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 2011, 593 p.

Grant, George, « Céline : Art and Politics », *Queen's Quarterly*, vol. 90, n° 3, automne 1983, pp. 801-813.

Harris, Frederik, « Linguistic Reality-Historical Reality : Genet, Céline, Grass », *Neohelicon*, vol. 14, n° 2, 1987, pp. 257-273.

_____, « Céline in Germany : D'un château l'autre, Nord and Rigodon », *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 38, 1989, pp. 100-106.

_____, « Réalité et imagination dans la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline », *Francographies*, n° 3, 1995, pp. 33-44.

Hewitt, Nicolas, *The Golden Age of Louis-Ferdinand Céline*, New York, Oswald Wolff Books, 1987, 241 p.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 247 p.

Laurent, Jacques, « Pour une stèle au docteur Petiot », *La Table ronde*, n° 5, mai 1948, pp. 789-797.

Le Beau, Hélène, « D'un voyage l'autre », *Études littéraires*, Québec, Université Laval, volume 18, n° 2, automne 1985, pp. 419-432.

Martel, Jean-Philippe, « De l'authenticité à l'autonomie littéraire : l'auteur, ses livres, les éditeurs et ses relais dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *Mémoires du livre/ Studies in Book Culture*, vol. 2, n° 2, printemps 2011, consulté en ligne, <http://www.erudit.org/revue/memoires/2011/v2/n2/1001760ar.html?vue=integral>.

Mazet, Éric et Pierre Pécastaing, *Images d'exil. L.-F. Céline 1945-1951*, Paris, Du Lérot et La Sirène, 2004, 425 p.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007, 210 p.

Montaut, Annie, « Effet de réel ou effet de texte : Célinien et la pseudo-référentialité de la chronique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 19, n° 1, janvier 1982, pp. 102-110.

Muray, Philippe, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1981], 252 p.

Pagès, Yves, *Les fictions du politique chez Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1994], 460 p.

Richard, Gaël [éd.], *Le Procès de Céline. Dossiers de la Cour de justice et du Tribunal militaire*, Paris, De Lérot, 2010, 332 p.

Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2005, 754 p.

Sautermeister, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002, 352 p.

Tuck, Jim, « Castle Clown : Celine at Sigmaringen », *New Criterion*, vol. 14, n° 5, janvier 1996, pp. 20-28.

Vitoux, Frédéric, *Bébert. Le chat de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1976, 173 p.

_____, *La Vie de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1987], 1028 p.

Zagdanski, Stéphane, *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 1993, 127 p.

Les cahiers Céline 1. Céline et l'actualité littéraire 1932-1957, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976, 185 p.

Les cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976, 245 p.

Genet

Alazet, Bernard et Marc Dambre [éds.], *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, 166 p.

André, Serge, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, 426 p.

Balcázar Moreno, Melina, *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 264 p.

Bataille, Georges, « Genet », *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1957], pp. 125-154.

Benson, Peter, « The Chiasmus of Mourning and Identification in Jean Genet », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 21, n° 2, été 2000, pp. 205-224.

Bergen, Véronique, *Jean Genet. Entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Culture & Communication », 1993, 429 p.

Bersani, Léo, *Homos : repenser l'identité*, traduction de Christian Marouby, Paris, Odile Jacob, 2008, 217 p.

Bonnefoy, Claude, *Jean Genet*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1965, 126 p.

Bougon, Patrice, « Le cliché, la métaphore et la digression dans *Pompes funèbres* et *Un captif amoureux*. [Motivation de la figure filée dans les récits à référence historique] », *L'esprit créateur*, vol. 25, n° 1, printemps 1995, pp. 70-78.

_____, « Politique, ironie et mythe dans *Pompes funèbres* », *Europe*, n° 808-809, août-septembre 1996, pp. 65-77.

Bougon, Patrice et Susan Marson, « The Politics of the Enmity », *Yale French Studies*, n° 91, 1997, pp. 141-158.

Bougon, Patrice et Jean-Michel Rabaté, « Genet et la politique », *Études françaises*, Montréal, vol. 31, n° 3, hiver 1995-1996, Presses de l'université de Montréal, pp. 103-110.

Ceccaty, René de, « Jean Genet antisémite? Sur une tenace rumeur », *Critique. Littérature et antisémitisme*, novembre 2006, n° 714, Paris, Minuit, pp. 895-911.

Coe, Richard, *The Vision of Jean Genet*, New York, Grove Press, 1968, 343 p.

Conley, Tom, « From Image to Event : Reading Genet through Deleuze », *Yale French Studies*, n° 91, 1997, pp. 49-63.

Cusset, François, *Queer critics. La Littérature déshabillée par ses lecteurs homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 199 p.

Dambre, Marc, « Roger Nimier, lecture de Jean Genet », *Estudos de Homenagem ao Prof. Doutor António Ferreira de Brito*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 95-101.

D'Asciano, Jean-Luc A., *Petite mystique de Jean Genet. La famille, la mort, le pardon*, Paris, L'œil d'or, coll. « Essais et entretiens », 2007, 259 p.

Dattas, Lydie, *La chaste vie de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 2006, 215 p.

Daviron, Caroline, *Elles. Les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations. Trouvailles et retrouvailles », 2007, 324 p.

Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, 291 p.

Dichy, Albert et Pascal Fouché, *Jean Genet, essai de chronologie : 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature contemporaine de l'Université Paris 7, 1988, 294 p.

Dufrêne, Thierry, *Giacometti, portrait de Jean Genet. Le Scribe captif*, Paris, Adam Biro, 1991, 60 p.

Eddé, Dominique, *Le crime de Jean Genet*, Paris, Seuil, coll. « Réflexion », 2007, 143 p.

Ekotto, Frieda, *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, 197 p.

Eribon, Didier, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, 328 p.

Fredette, Nathalie, « Genet politique, l'ultime engagement », *Études françaises*, vol. 29, n° 2, automne 1993, pp. 83-102.

_____, *Figures du baroque de Jean Genet*, Montréal, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, coll. « Histoires de la pensée », 2001, 191 p.

Gaitet, Pascale, « Sleeping with the Enemy : Jean Genet's Erotic Reconfiguration of the Occupation », *SubStance*, n° 87, 1998, pp. 73-84.

_____, « The Politics of Camp in Jean Genet's *Our Lady of the Flowers* », *L'esprit créateur*, vol. 35, n° 1, printemps 1995, pp. 40-49.

Hanlins, Jérôme [éd.], *Genet à Chatila*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994 [1992], 198 p.

Hanrahan, Mairéad, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Montréal, Presses de l'université de Montréal/Presses universitaires de Lyon, 1997, 236 p.

Harris, Frederik, « Linguistic Reality-Historical Reality : Genet, Céline, Grass », *Neohelicon*, vol. 14, n° 2, 1987, pp. 257-273.

Hubert, Marie-Claude, *Esthétique de Jean Genet*, Paris, Seuil, 1996, 207 p.

Jablonka, Iva, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004, 433 p.

Jones, David Houston, *The Body Artist. Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Bern/Oxford/Berlin, Lang, coll. « Modern French Studies », 2000, 213 p.

Katz, Leslie, « Jean Genet : “Une solitude mortelle” », *Raritan: A Quarterly Review*, vol. 16, n° 2, automne, 1996, pp. 65-85.

Khélil, Hédi, *Jean Genet. Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2005, 249 p.

Lance, Daniel, *Au-delà du désir. Littérature, sexualité et éthique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 252 p.

Laroche, Hadrien, *Le dernier Genet*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie », 1997, 259 p.

Malgorn, Arnaud, *Jean Genet. Qui êtes-vous?*, Paris, La Manufacture, 1996, 189 p.

Marty, Éric, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2003, 265 p.

_____, *Jean Genet, post-scriptum*, Paris, Verdier, 2006, 117 p.

Mercier Leca, Florence, « Enchâssement narratif et polyphonie dans *Pompes funèbres* de Jean Genet : formes et significations », *Le français moderne*, vol. 52, n° 2, 2002, pp. 169-185.

Milot, Catherine, *Gide Genet Mishima. Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 1996, 168 p.

Moraly, Jean-Bernard, *Jean Genet, la vie écrite*, Paris, La Différence, 1988, 355 p.

Neutres, Jérôme, *Genet sur les routes du Sud*, Paris, Fayard, 2002, 353 p.

Rabaté, Jean-Michel, « Jean Genet : La position de franc-tireur », *L'esprit créateur*, vol. 25, n° 1, printemps 1995, pp. 30-39.

Redonnet, Marie, *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, Paris, Grasset, 2000, 332 p.

Rigano, Ilaria, « Langue, amour et trahison. *Le Captif amoureux* de Jean Genet », *Sens public*, mars 2006, en ligne, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=239.

Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1952], 686 p.

Tafta, Nicolae, *Jean Genet une plurilecture*, Paris, Hesse, 2000, 223 p.

Ukai, Saroshi, « The Road to Hell is Paved with Good Intentions : For a “Critique of Terrorism” to Come », *Positions*, vol. 13, n° 1, printemps 2005, pp. 235-252.

Vannouvong, Agnès, *Jean Genet, les revers du genre*, Paris, Les Presses du réel, 2010, 396 p.

Roy Wagner, « Funeral Rites, Queer Politics », *Theory and Event*, vol. 9, n° 4, 2006, en ligne, http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/tae9.4.html

White, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Biographies », 1993, 286 p.

Théorie

Sens commun

Anscombre, J.-C. [éd.], *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, 1995, 214 p.

Arendt, Hannah, *Les Origines du totalitarisme et Eichmann à Jérusalem*, Pierre Bouretz [éd.], traduit de l'anglais par Micheline Pouteau, Martine Legris, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy, Hélène Frappat, Anne Guérin, Michelle-Irène Brudny-de Launay et Martine Leibovici, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006 [2002], 1616 p.

_____, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1954], 380 p.

_____, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 2008 [1961], 406 p.

_____, *Essai sur la révolution*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967 [1963], pp. 317-417.

_____, *Eichmann à Jérusalem*, traduit de l'anglais par Anne Guérin et Martine Leibovici, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1966], 117 p.

_____, *Du Mensonge à la violence*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 2007 [1972], 249 p.

_____, *Vies politiques*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy et Agnès Oppenheimer-Faure, Paris, Gallimard, 1974, 330 p.

_____, *La vie de l'esprit*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quatriges », 2007, [1981], 571 p.

_____, *Responsabilité et jugement*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2009 [2003], 363 p.

Arendt, Hannah, et Mary McCarthy, *Correspondance 1949-1975*, Carol Brightman [éd.], traduit de l'anglais par F. Adelstain, Paris, Stock, 1996, 567 p.

Aristote, *De l'âme*, traduit du grec par E. Barbotin, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, 130 p.

Aristote, *Topiques*, tome 1, traduit du grec par Jacques Brunschwig, Paris, Les Belles Lettres, 290 p.

Bergson, Henri, « Le bon sens et les études classiques », *Mélanges*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, pp. 360-372.

Brown, Charlotte R., « Common-sense ethics », Edward Carrick [éd.], *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, tome 2, New York, Routledge, 1998, pp. 448-451.

Fabienne Brugère, « Common sense », *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, pp. 241-243.

_____, « Moral sense », *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, pp. 828-829.

Cassin, Barbara, Sandra Laugier, Alain de Libera, Irène Rosier-Catach et Giacinta Spinoza, « Sens », *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, pp. 1133-1152.

Cavell, Stanley, *In the Quest of the Ordinary*, Chicago, University of Chicago, 1988, 208 p.

Chisholm, Roderick M., « Commonsensism », Edward Carrick [éd.], *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, tome 2, New York, Routledge, 1998, pp. 453-455.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, coll. « Points », 2001, 306 p.

Courtès, Joseph et Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 422 p.

Descombes, Vincent, « L'idée du sens commun », *Philosophia Scientias*, Paris, Kimé, vol. 6, cahier 2, 2002, pp. 147-161.

Dumouchel, Daniel, « Sens commun », *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, tome 1, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp. 361-362.

Etch, Claire, « Sens commun/Bon sens », *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Ellipses, 2007, p. 532.

Facendis, Dario de, « Hannah Arendt et le mal », *Hannah Arendt, le totalitarisme et le monde contemporain*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2003, pp. 52-102.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grands lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996 [1960], 516 p.

Geertz, Clifford, « Le sens commun en tant que système culturel », *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp. 93-118.

Greimas, Algirdas Julien, « Pour une sociologie du sens commun », *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, pp. 93-101.

Guenancia, P. et J.-P. Sylvestre, *Le sens commun*, Dijon, Universitaires de Dijon éditeurs, coll. « Écritures », 2004, 202 p.

Jacques, Francis, « Croyance commune et croyance communiquée », *Dialectica*, n° 33, 1979, pp. 263-280.

Horty, John, « Common-sense reasoning », in Edward Craig [éd.], *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, tome 2, New York, Routledge, 1998, pp. 451-453.

Lalande, André, « Sens », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996, pp. 967-976.

Libera, Alain de, « Sensus communis », *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, pp. 1152-1154.

Livi, Antonio, *Philosophie du sens commun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, 234 p.

Lories, Danielle, *Le sens commun et le jugement du phronimos. Aristote et les Stoïciens*, Louvain-La-Neuve, 1998, 574 p.

Lytard, Jean-François, « Sensus communis, le sujet à l'état naissant », *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, pp. 15-41.

Madden, Edward H., « Common-sense school », Edward Carrick [éd.], *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, tome 2, New York, Routledge, 1998, pp. 446-448.

Maldidier, Denise et Michel Pêcheux, *L'inquiétude du discours*, Paris, Des Cendres, 1990, 332 p.

Mannoni, Pierre, « Représentations et épistémologie du sens commun », *Les représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998, pp. 103-118.

Moore, George Edward, « A Defense of Common Sense » [1929], in *Philosophical papers*, Londres, Allen et Unwin, 1959, 324 p.

_____, « Proof of an External World » [1939], *Philosophical papers*, Londres, Allen et Unwin, 1959, 324 p.

Plantin, Christian [ed.], *Lieux communs, clichés, stéréotypes, topoï*, Paris, Kimé, 1993, 522 p.

Roviello, Anne-Marie, *Sens commun et modernité chez Hannah Arendt*, Bruxelles, Ousia, 1987, 238 p.

Sarfati, Georges-Elia, « Pragmatique linguistique et normativité : Remarques sur les modalités discursives du sens commun », *Langages*, n° 170, 2008, pp. 92-108.

Schulthess, Daniel, « Common sense », *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, tome 1, pp. 360-361.

_____, *Philosophie et sens commun chez Thomas Reid*, Berne, Lang, 1983, 416 p.

Soulez, Philippe, « Sens », *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, tome 2, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 2347-2348.

Tassin, Étienne, *Le trésor perdu. Hannah Arendt l'intelligence de l'action politique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Critique de la politique », 1999, 591 p.

Tiercelin, Claudine, *C. S. Peirce et le pragmatisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 124 p.

Villa, Dana R., *Arendt et Heidegger. Le destin du politique*, traduit de l'anglais par Christophe David et David Munnich, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2008, 494 p.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 380 p.

Walzer, Mikhaël, *Critique et sens commun*, Paris, La découverte, coll. « Aglama », 1990, 111 p.

Wittgenstein, Ludwig, *De la certitude*, traduit de l'anglais par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 153 p.

Deuxième Guerre mondiale, Occupation et Libération

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 2003, 192 p.

Attack, Margaret, *Literature and the French Resistance : Culture, Politics and Narrative Forms, 1940-1950*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1989, 250 p.

Assouline, Pierre, *L'épuration des intellectuels*, Paris, Complexe, coll. « La mémoire des siècles », 1990, 175 p.

Beauvoir, Simone de, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, 686 p.

Bieber, Konrad F., *L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française*, Genève, Droz, 1954, 185 p.

Benda, Julien, *La trahison des clercs*, avec la préface de l'édition de 1946, Paris, Grasset, 1975 [1927], 254 p.

Beyarchen, Alan, *Scientists under Hitler. Politics and the Physics Community in the Third Reich*, London, Yale University Press, 1981, 287 p.

Brasillach, Robert, *Les quatre jeudis. Images d'avant-guerre*, Paris, Les sept couleurs, 1951 [1944], 487 p.

Bullock, Alan, *Hitler et Staline, vies parallèles*, Paris, Albin Michel/Robert Lafond, 2 vol. 1994 [1991].

Burleigh Micheal, *The Third Reich. A New History*, New York, Hill and Wang, 2001, 992 p.

Burrin, Philippe, *La France à l'heure allemande 1940-1944*, Paris, Seuil, coll. « Points », 559 p.

Chebel d'Appollonia, Ariane, *Histoire politique des intellectuels en France 1944-1954*, tome 1, Paris, Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1991, 219 p.

_____, *Histoire politique des intellectuels en France 1944-1954*, tome 2, Paris, Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1991, 343 p.

Conan, Éric et Henri Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1996, 262 p.

Eck, Hélène, « Les Françaises sous Vichy », *Histoire des femmes en Occident V. Le XX^e siècle*, sous la direction de Françoise Thébaud, Paris, Tempus, 2002, p. 287-324.

Furet, François, et Ernst Nolte, *Fascisme et communisme*, Paris, Plon, 1995, 145 p.

Germain, Michel, *Histoire de la Milice et des forces du maintien de l'ordre en Haute-Savoie 1940-1945*, Paris, La Fontaine de Siloë, 1997, 507 p.

Gracq, Julien, « La littérature à l'estomac » [1949], *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 519-551.

Grégoire, Vincent, « Sous le signe du gamma : le rôle de la Milice de Vichy dans la littérature de l'immédiate après-guerre », *Symposium*, 22 Juin 2007, pp. 117-136.

Hamel, Yan, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2006, 406 p.

Hancock, Eleanor, « "Only the Real, the True, the Masculine Held Its Value" : Ernst Röhm, Masculinity, and Male Homosexuality », *Journal of the History of Sexuality*, volume 8, numéro 4, avril 1998, pp. 616-641.

Harris, Frederic J., *Encounters With Darkness : French and German Writers on World War II*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1983, 384 p.

Hilberg, Raul, *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 2004, 517 p.

Kershaw, Ian, *Le mythe Hitler*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2006 [1987], 418 p.

Klemperer, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1996 [1975], 373 p.

Langer, Lawrence, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1975, 300 p.

Laval, Michel, *Brasillach ou la trahison du clerc*, Paris, Hachette, 1992, 376 p.

Leroy, Géraldi, *Les écrivains et l'histoire 1919-1956*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 1998, 126 p.

Levi, Primo, *Les sauvés et les rescapés*, Paris, Gallimard, « Arcades », 1989, 199 p.

Lindeperg, Sylvie, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, Paris, CNRS éditions, 1997, 443 p.

Mandel, Ernest, *The Meaning of the Second World War*, London, Verso, « World History Series », 2011, 212 p.

Martinoir, Francine de, *La littérature occupée. Les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, coll. « Brèves littérature », 1995, 304 p.

Nguyen, Minh Quang, *Le totalitarisme, ou Le meurtre du langage*, maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2009, 145 p.

Noguères, Louis, *La dernière étape Sigmaringen*, Paris, Fayard, 1956, 251 p.

Novick, Peter, *L'épuration française 1944-1949*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, 360 p.

Paulhan, Claire et Olivier Corpet, *Artistes, écrivains et éditeurs. Archive des années noires*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, 143 p.

Rousso, Henri, *Pétain et la fin de la collaboration. Sigmaringen 1944-1945*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Historiques », 1984, 441 p.

_____, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 1990 [1987], 414 p.

Sartre, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1946], 185 p.

Savage Brosman, Catherine, *Visions of War in France. Fiction, Art and Ideology*, Baton Rouge, Louisiana State University, 1999, 245 p.

Schmidt, Gary, *The Nazi Abduction of Ganymede. Representations of Male Homosexuality in Postwar German Literature*, Saint Louis, Graduate School of Arts and Sciences of Washington University, mai 2000, 311 p.

Shapiro, Gisèle, *La guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999, 807 p.

Sontag, Susan, *Under the Sign of Saturn*, New York, Picador, 2002, 224 p.

Staman, Louise, *With the Stroke of a Pen : A Story of Ambition, Greed, Infidelity, and the Murder of French Publisher Robert Denoël*, New York, Thomas Dunne Books, 2002, 354 p.

Steel, James, *Littératures de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, 196 p.

Stern, J.P., *Hitler, Le führer et le peuple*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1995 [1975], 418 p.

Sternhell, Zeev, *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Historiques », 1987 [1983], 470 p.

Traverso, Enzo, *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Cerf, 1997, 239 p.

_____, *La violence nazie, une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique, 2002, 190 p.

_____, *Le passé, modes d'emploi, histoire, mémoire et politique*, Paris, La Fabrique, 2005, 137 p.

Wieviorka, Olivier, *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2010, 304 p.

Winock, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999 [1997], 887 p.

_____, *Nationalisme, antisémitisme, fascisme en France*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1990, 446 p.

Autres références

Abbas, Ackbar, « Walter Benjamin's collector. The fate of modern experience », *New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 20, n° 1, automne 1988, pp. 217-237.

Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2001 [1951], 285 p.

_____, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999 [1958], 438 p.

_____, *Prismes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, 2003 [1955], 300 p.

Agamben, Giorgio, *Enfance et Histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1989, 170 p.

_____, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, 119 p.

Auzias, Claire, *Louise Michel. Une anarchiste hétérogène*, Paris, Monde libertaire, 2009, 85 p.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010 [1957], 252 p.

Benjamin, Andrew, « Tradition and Experience. Walter Benjamin's Some Motifs in Baudelaire », *The Problems of Modernity : Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, 1989, 220 p.

Benjamin, Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 195 p.

_____, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 459 p.

_____, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 389 p.

_____, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, 499 p.

Biagi-Chai, Francesca, *Le cas Landru à la lumière de la psychanalyse*, Paris, Imago, 2007, 248 p.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], 376 p.

_____, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, 93 p.

Bory, Jean-Louis, *Mon village à l'heure allemande*, Paris, J'ai lu, coll. « 40^e anniversaire », 1998 [1945], 344 p.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005 [1999], 283 p.

Caygrill, Howard, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Londres, Routledge, 1998, 165 p.

Césaire, Frédérique, *L'affaire Petiot*, Paris, De Vecchi, 1999, 143 p.

César, Jasie, *Walter Benjamin on Experience and History. Profane Illumination*, San Francisco, Mellan Research University Press, 1992, 223 p.

Chlovski, Victor, « L'art comme procédé », in T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, pp. 76-97.

Cru, Jean Norton, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997, 153 p.

Delsol, Chantal, *La nature du populisme, ou, Les figures de l'idiot*, Nice/Montréal, Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008, 218 p.

Esposito, Roberto, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 166 p.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1986, 262 p.

Hjemslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971, 231 p.

Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1947], 281 p.

Jay, Martin, « Experience without a Subject : Walter Benjamin and the Novel », *Cultural Semantics*, Cambridge, University of Massachusetts Press, 1998, 263 p.

_____, « Is Experience Still in Crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament », *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 428 p.

_____, « Walter Benjamin, Remembrance and the First World War », *Walter Benjamin. Critical Evaluations In Cultural Theory*, New York, Routledge, 2005, 483 p.

Knibiehler, Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 127 p.

Lejeune, Paule, *Louise Michel, l'indomptable*, Paris, Des femmes, 1978, 326 p.

Lormier, Dominique, *Les 35 plus grandes affaires criminelles en France depuis 1900 de Landru aux époux Fourniret*, Paris, Trajectoire, 2008, 270 p.

Marx, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005, 234 p.

Michaux, Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 [1961], 280 p.

Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris, Hachette, 1888, en ligne, <http://books.google.ca/>

_____, *La Sorcière*, Paris, GF-Flammarion, 2007 [1862], 314 p.

Moncond'huy, Dominique [éd.], *Le tombeau poétique en France*, Dommartin Rhône, La Licorne, 1994, 404 p.

Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1992, 258 p.

Münster, Arno, « Sauvetage du théologique? Walter Benjamin et le concept kantien de l'expérience », *Progrès, catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, Kimé, 1996, 148 p.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1986, 198 p.

_____, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, 51 p.

Nimier, Roger, *Les épées*, Paris, Livre de poche, 1967 [1948], 190 p.

_____, *Hussard bleu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1950], 434 p.

Perret, Jacques, *Bande à part*, Paris, Livre de poche, 1963 [1951], 246 p.

Proust, Françoise, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Librairie générale française, 1999, 284 p.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1913], 527 p.

Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1985], 533 p.

Sartre, Jean-Paul, *Morts sans sépulture*, Lausanne, J. Marguerat, 1946, 194 p.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916], 520 p.

Wickman, Matthew, « Stevenson, Benjamin, and the Decay of Experience », *International Journal of Scottish Literature*, n° 2, printemps/été 2007, sans pagination.

Winock, Michel, « Jeanne d'Arc », in *Lieux de mémoire. Tome 3*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 4751 p.

Œuvres cinématographiques

Cavani, Liliana, *Il portiere di notte*, Italie, 35 mm, son, couleur, 1974, 118 min.

Dreyer, Carl Theodor, *La passion de Jeanne d'Arc*, France, 35 mm, muet, noir et blanc, 1928, 110 min.

Visconti, Luchino, *La caduta degli dei*, Italie/Allemagne de l'ouest, 35 mm, son, couleur, 1969, 156 min.